أمام محكمة القراء !

انتهى العام . وإذن فقد حان يوم الحساب الذى التزمنا فيه بالمثول أمام محكمة القراء ، ومعنا كتابنا المنشور نقرأ فيه ما أنجزناه ونعترف بما لم ننجزه بعد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد وعدنا فى أول هذا العام بمواصلة العمل لرفع مستوى المادة المنشورة . وبمضاعفة التوزيع ، وبإصدار المزيد من الأعداد الخاصة . وقد أنجزنا أكثر ما وعدنا به . فقد واصلنا الارتفاع بمستوى ما ننشره إبداعا ونقدا ، وجعلناه أكثر تنوعا وشمولا وتوغلنا به فى مناطق كانت محرمة أو شبه محرمة من الأسئلة والإجابات . هذه شهادة أدعو القراء لمناقشتها والتعقيب عليها . وسوف ننشر فى الأعداد القادمة ما يصلنا من تعقيبات .

لم نتمكن حتى الآن من دخول عدد من الأقطار العربية فضلا عن أننا لم ندخل أى بلد أجنبى . والسبب دائما هو قوانين الرقابة فى الخارج وقوانين التصدير فى الداخل . لكننا حافظنا على أرقام التوزيع التى وصلنا إليها من قبل ، سواء فى مصر أو فى الأقطار

التى ندخلها ، وهى معظم أقطار المغرب وبعض أقطار المشرق . ومازلنا نواصل السعى بالطرق الرسمية والجهود الشخصية أيضا لتذليل هذه العقبات .

أما عن الوعد الأخير ، فقد أصدرنا هذا العام ثمانية أعداد أو محاور خاصة فى الذكرى العاشرة لوفاة صلاح عبد الصبور ، وفى الإبداع والحرية ، وفى الأدب العراقى المعاصر ، وفى تأبين فرج فودة مع محور خاص فى العدد نفسه عن الشاعر الراحل محمود حسن إسماعيل فى ذكرى ميلاده ، وفى الذكرى الأولى لوفاة يوسف إدريس وفى القصة القصيرة المترجمة ، وفى الحداثة وما بعدها ، وفى فن الرواية . وذلك مقابل عددين خاصين فى العام الماضى . ولن نعد بتجاوز هذا الرقم فى العام القادم . وربما ملنا إلى أن تكون كفة الأعداد المفتوحة أرجح . أو أن تكون الكفتان متعادلتين لنحقق الإشباع بالعدد الخاص والتنوع بالعدد المفتوح . ومن الموضوعات التى نريد أن نعالجها فى أعدادنا الخاصة القادمة : الشعر الأجنبى المعاصر ، وقضية العمارة أوقضاياها ، والتراث القبطى ، والحركة الأدبية خارج العاصمة ، والأدب المصرى المكتوب بالفرنسية والإبداع السينمائى ، ونحن ندعو كافة المبدعين والباحثين والنقاد لموافاتنا بإنتاجهم الجديد فى هذه الموضوعات .

نحن مجلة أدب وفن ، همنا الأول هو الجمال . لكن لنا رسالتنا أيضا ، ورسالتنا هى التنوير . وهل يمكن الفصل بين الجمال والنور ؟ إننا لا نرى الجمال فى الظلمة . ولن نستنير إذا لم نستحسن .

فى عصر النهضة ارتبطت نهضة الفنون الجميلة بنهضة علم التشريح الذى كان محرما فى العصور الوسطى كما كان التشخيص محرما أيضا فى الفن . وقد عاد التشريح والتشخيص معا للازدهار حين عاد الإنسان إلى الاهتمام بجسده الذى ظل مقموعا منفيا محتقرا معذبا طوال العصور المظلمة .

وإذا كان الفن إبداعا وحرية فهو التنوير بعينه ، سوى أن للتنوير له وجهه المفكر وسدنته هم الفلاسفة والمصلحون ، ووجهه الجميل وسدنته هم الأدباء والفنانون .

وقد اجتهدنا خلال هذا العام الذى انقضى أو كاد فى أن نجمع بين الوجهين ، أعنى بين الفن والرسالة . وقفنا بصلابة مع حرية الفكر ، وحاربنا العنف ، وبينا خطر الرقابة الدينية على الأعمال الفنية والمصنفات الفكرية ، وفضحنا الوشاية ، ودعونا للحوار .

والتنوير عندنا ليس مجرد شعارات نرفعها وننتباهى بالدفاع عنها ، وإنما هو ضمير نرعاه وسياسة نمارسها ممارسة فعلية فى الاحتفال بكل التيارات الفكرية والتجارب الإبداعية وإتاحة الفرصة أمام الأجيال للاتصال والتفاعل .

خلال هذا العام نشرنا لحوالى سبعين شاعراً عربياً أكثر من نصفهم مصريون ، ومن المصريين كل الشعراء المعروفين بمقاييسنا ، وكثير من الشبان الموهوبين . والأمر كذلك بالنسبة للشعراء العرب الآخرين ، وهم يزيدون على خمسة وعشرين شاعرا بينهم عدد من النجوم وكثير من الشبان . ويستطيع القراء أن يرجعوا فى معرفة الأسماء إلى الكشاف الذى سننشره فى العدد القادم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى القصة أيضا نشرنا أكثر من أربعين قصة وفصلا روائيا ومسرحية راعينا فيها ما راعيناه فى الشعر ، فالأسماء هنا أيضا تمثل مختلف المدارس والأجيال والأقطار العربية .

أما فى الفن فقد حرصنا دائما على ألا يخلو عدد واحد من مقالات ودراسات وندوات ومتابعات فى التصوير ، والمسرح ، والسينما ، وأحياناً فى العمارة ، والخط ، والموسيقى ، والباليه . وفى ظنى أن متابعات « إبداع » هذا العام تقدم صورة أمينة إلى حد كبير عن النشاط الثقافى المصرى فى كافة المجالات .

أما الباب الذى نعتقد أننا تميزنا به فهو باب « الرسائل » الذى بدأناه فى العام الماضى . وقد قدمنا من خلاله هذا العام مجموعة من أهم الظواهر والأحداث الثقافية التى زودنا بها مراسلونا ، وهم مجموعة ممتازة من الكتاب والفنانين فى أكثر من عشرين عاصمة عربية وأجنبية منها بيروت ، ودمشق ، والرباط ، وصنعاء ، وعدن ، والخرطوم ، و (فلسطين المحتلة) . ومن العواصم الأجنبية نيويورك ، ولندن ، وباريس ، ومدريد ، وبرلين ، ووارسو ، وروما ، وبراغ ، وكوبنهاجن ، وامستردام ، وبكين .

وقد شجع نجاح هذا الباب مجلات أخرى على أن تحذو حذو « إبداع » .

●

كنت أريد أن أحدثكم أيضا عن المحور الخاص فى هذا العدد ، وهو عن فن الرواية ، لكن المساحة المخصصة لى محدودة بسبب وفرة المادة التى وصلتنا فى موضوع هذا العدد . وهو على كل حال بين أيديكم . أحب ألا يفوتنى هنا أن أشكر كل الذين لبوا دعوتنا للإسهام فيه ، فأرسلوا لنا ما زاد كثيرا عن طاقتنا ، وقد اضطررنا للاحتفاظ بعدد من المواد سننشرها فى أعدادنا القادمة .

وليكن عامنا الجديد أكثر تألقا وازدهارا .

فتحى غانم

يزداد احساسى بالبحر كلما تقدمت بى السن ! !

ارتبطت محاولاتى الأولى فى كتابة الرواية بنزوعى الفطرى للقص ، ونقل مشاعرى وتجاربى للآخرين . والمحاولات الأولى كانت استجابة لنداء داخلى أو لرغبة غامضة ، أو لنداء له الوان كثيرة ، وتفسيرات لا حصر لها تختلف مع الزمن ، ومع السن ، ومع اختلاف التجارب . وأحياناً تكون التجربة أو الرغبة فى التعبير مجرد متابعة إيقاع ـ إيقاع يتردد فى الذاكرة أو فى الروح ، أو يكون استغراقاً فى سحر الكلمات والحروف ، او اكتشافاً لعوالم مفاتيحها فى الكلمة ، او فى صياغة الجملة ، او فى الحرف ذاته .

واذكر اثناء كتابتى لرواية « الغيبى » .. أن الإنسان المفروض انه يتحدث كان راقداً فى حقل على ظهره ، وفى داخله حروف تتردد ، ويرى أصابعه ، وكأنها تداعب السحاب . وباستمرار كانت هناك ارتباطات تتغير وتتبدل فى كل ما يدركه الإنسان ، وكأنه وباستمرار فى بحر متغير وله اعماق غير محدودة .

ويبدو أنه كل ما تقدمت بى السن يزداد إحساسى بالبحر ، وأن هذا البحر لا يوجد له شاطىء . لكنى أشعر بالاستقرار نفسياً بعض الوقت عندما أجد أن مغامرة الكتابة مندفعة بذاتها وتتجدد بذاتها وبمعانيها عبر القراء ، وهو ما جعلنى ـ ربما ـ منذ وقت مبكر ارفض الأحكام التى تحدد المعنى أو تجمد الموقف ، أو تدخل الإنسان فى قالب ، أو تحول عملية القص إلى حبكة وغير ذلك .... كل هذا أصبح فى قناعتى عقبات تعطل انطلاق الكاتب فى رحلته إلى هذا المجهول ..... انها أشبه بقوى الإغراء التى تعترض المسافر حتى يحيد عن طريقة او ينحرف عنه . هذه القوى تظهر فى اللحظات التى يحكم فيها

الإنسان على عمله من حيث موضوعه أو قيمته ، أو يحكم على شخصياته بتفسير محدد يعتقد أنه هو الصحيح . كل هذا يسلب المتلقى حقه فى الرؤية المستقلة ـ السليمة ـ لذلك كنت أصر دائماً على أن الوصول إلى شاطىء الرواية ، لا يكون إلا من خلال عمل يساهم فيه الكاتب والمتلقى والنقاد ، وهم جميعاً فى مراحل مختلفة يكملون العمل .

وخلاصة كل هذا ـ أنه لابد من تواضع شديد ونحن نتحدث عن الكتابة .

●●

منذ وقت مبكر ، ربما قبل أن أصل إلى الخامسة من عمرى ـ فى اللحظة ـ التى بدأت فيها أحفظ القرآن وأتعامل مع اللغة والكلمات ، وأتعلم النطق الصحيح ، واستمع إلى شرح بعض الآيات عن طريق أحد أصدقاء والدى ـ لقد أفادنى هذا لأنه أطلعنى مبكراً على أشياء لم تكن تدرس فى المدارس العادية مثل حروف القلقلة ، وألفية بن مالك ، وقصص القرآن وتفسيرهـا . كنت أحضر مناقشـات فى هذه الموضوعات وأنا طفل ، ولهذا ترسبت فى نفسى ، وفتحت لى آفاقاً للحلم والتأمل . صور وشخصيات وكلمات وحروف سكنت نفسى الصغيرة ، مثلاً قصة سيدنا يوسف التى تبدأ بألف لام راء .... تعلمت من هذا أن الحرف أو الكلمة يمكن أن تستخدم دون أن يكون هناك معنى ندركه .

الأثر الثانى جاء عن طريق اللغات الأجنبية . فلقد تعلمت الإنجليزية والفرنسية مبكراً ، وهـو ما ساعدنى عندما دخلت الجامعة فى السادسة عشرة . كنت أستطيع أن أتابع قصة لكامى أو هكسلى على سبيل المثال ..... كان لذلك أثره الذى تنبهت له بعد ذلك وأنا أقرأ توفيق الحكيم الذى تحدث كثيراً عن العلاقة بين الفنون التشكيلية والتعبيرية . كما ساهمت فى هذا أيضاً المجلات الأدبية مثل « الكاتب المصرى » لطه حسين التى أذكر أننى قرأت فيها كلمة « فاليرى » المشهورة « إن جميع الفنون تتزوج بعضها البعض » . وهو ما كان له أثره المهم ، مع ملاحظة أننى عندما دخلت هذا المجال كنت بما قرأته فى التراث العربى إلى جانب القرآن طبعاً ، وما قرأته أيضاً للمنفلوطى والرافعى . . . . وهو ما ساعدنى على عمل لقاء داخلى بين الأثر الغربى باللغة الأجنبية والأثر المحلى العربى . كان فهمى لكل جانب يساعدنى على فهم الآخر . مثلاً لم يفاجئنى النقد الذى يوجه للكتابة العربية بسبب المحسنات مثل السجع والطباق والجناس لأنى رأيت ذلك من قبل فى الشعر الغربى الإنجليزى .

كان سهلاً على أيضاً أن أرى المتنبى فى شاعر مثل « جون ميلتون » فى فردوسه المفقود ، وهذا جعلنى لا أنورط فى الحساسية المفرطة . ولقد دخل فى تجربتى بلا شك ـ عناصر فكرية معاصرة ، مثل التجربة المرتبطة بإحياء الإسلام السياسى المتمثلة فى كتابات العقاد وطه حسين وأحمد أمين . . . . وحتى الشيخ حسن البنا الذى كان يلقى محاضرات مسموحاً بها فى جامعة فؤاد الأول .

. من ناحية أخرى كان على أن آخذ موقفاً فكرياً من النازية ومن الشيوعية ومن الليبرالية . . . . وحتى فترة الغليان التى سبقت ثورة يوليو ١٩٥٢ لم أكن وصلت إلى درجة ما من الاستقرار الفكرى ، بمعنى أننى

ذهبت إلى دار الاخوان ، وحضرت بعض اللقاءات ، وخرجت أفكر . وكانت لى صداقات مع الماركسيين أذكر أن واحداً منهم كان يملك مكتبة ضخمة أهداها لى قبل هجرته . وكان لى صديق يهودى ويسارى ، ومن أصدقائى الماركسيين من أصبح وزيراً بعد ذلك فى عهد أنور السادات . . . . ورغم ذلك لم أصل مع هؤلاء إلى قناعة . وهذا ما عرضنى لأزمات فكرية مع أصدقاء مثل محمود أمين العالم الذى قال أننى أكتب أدباً أسود . لكن هذا لم يقلل من تقدير له كشاعر وناقد ومفكر .

ثم جاءت تجربة « جمال عبد الناصر » . . . . ولا شك اننى أنحزت لها ، لكننى لم أكن واقعاً تحت تأثير واحد . . . كانت هناك تفاعلات كثيرة حركت رغباتى فى التعبير المتنوع عن أشياء لا تنحصر فى رأى ولا موقف سياسى ، ولكن فى طبيعة الحياة فى المجتمع الذى أعيش فيه . ولم أجد أكثر من أن أترك نفسى على سجيتها وأكتب ، وهو ما عبرت عنه أكثر من مرة أثناء كتابتى لرواياتى وقصصى . ولقد كان القلق يشمل الجميع وهم يواجهون هذه التأثيرات فى المدارس الفكرية الوافدة ، وفى التراث العربى القديم ، وفى التيارات الحديثة التى كان يمثلها الجيل السابق . هذا القلق دفعنى لكتابة عدة مقالات عن طه حسين قلت فيها إنه عقبة ضخمة فى طريق القصة المصرية . فى هذه المقالات استخدمت فى نقد طه حسين عباراته التى كان ينقد فيها مصطفى صادق الرافعى . . . . إذ كان يقول إن اسلوب الرافعى يدل على نقص أدبى وأخلاقى ، وقد استخدمت هذه العبارة وقلت إن قصص طه حسين تمثل نقصاً أدبياً وأخلاقياً . . . . بالنسبة للرواية الحديثة وطه حسين نفسه يقف عقبة فى طريق الروائى وينتقص من حريته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبسبب انحيازه لحرية التعبير والقلق المصاحب لها انتقدت التعبيرات النازية والفاشية الشائعة فى استخدام اللغة ، وكان هناك صراع فكرى بين أحمد أمين ، وعبد الوهاب عزام ، وهو استاذ لغة أصبح سفيراً بعد ذلك . وكان عبد الوهاب عزام يرى أنه لابد من تعليم اللغة العربية القديمة حتى المهجورة منها . وكان يرفض محاولات تبسيطها أو تقريبها من اللغة العامية حتى ينشأ التلاميذ متعودين على ما فى اللغة من جدية وأصالة ونبالة وصرامة ، لكن أحمد أمين وقف ضد هذا الرأى ، وقال إن اللغة كائن حتى وتعبير عن الناس ، وليس من المعقول أن أكتب جملة مثل « رعت الأبل السعدان » إذا أردت أن أقول إن السيارة تزودت بالبنزين لأن البنزين بالنسبة للدكتور عزام انحراف وتخريب للغة ، ولأن العرب كانوا يقولون إن الأبل ترعى السعدان ، ولذلك يجوز لنا أن نقول إن السيارة رعت السعدان .

وبالطبع كان لى موقفى المحدد من هذه الأفكار الأدبية التى تذكرنا بالنازية ، وهو ما ظهر بوضوح فى رواياتى . . . وإذا فتحنا الباب للمصادر الفكرية وتحولاتها فلن ننتهى ، لأن هذه المصادر ما زالت تؤثر فى وتتفاعل فى نفسى حتى الآن . كما أن العالم يتطور ، وهذه التطورات أيضاً تؤثر فينا . وتفرز تعبيرات أدبية وسياسية جديدة . وقبل أربعين عاماً كان الزعيم البريطانى « تشرشل » يستشهد بتشوسر وشكسبير . أما « بوش » فقد كان يستشهد « بديماجو » بطل البيسبول فى أمريكا .

هذه هى التطورات التى تحدث فى لغة السياسة ، ويوجد ما يماثلها فى لغة الأدب ولغة التعامل اليومى ، وهذا هو ما يحدث باستمرار ، وأذكر أن « هكسلى » كان يقول أن كلمة « خدمة » كانت تستخدم حتى بداية القرن العشرين للتعبير عن الصلاة فى الكنيسة ـ القسيس يقدم خدمة يوم الأحد . والذى حدث فى القرن العشرين أن كلمة خدمة تحولت إلى « بقشيش » .

فالكلمات تتغير وهذا جعلنى خلال العام الماضى كله فى حالة من القلق والدهشة والمتابعة والمراقبة لهذه التحولات الجذرية للكلمات والحروف ودلالاتها ، ولا أتصور أنى سأكتب أى عمل جديد فى القريب العاجل ، فلابد أن استوعب أولاً هذه التعبيرات المفاجئة وهذه التحولات السريعة فى دلالة الحروف والكلمات . .

●●

يتحدث بعض النقاد عن تأثرى « بداريل » فى روايتى « الرجل الذى فقد ظله » . والحقيقة أننى لم اقرأ رباعية الأسكندرية قبل كتابة الرواية ، والذى يقرأ العملين ربما لا يجد أية صلة بينهما .

ولقد مضى وقت طويل بعد كتابة الرواية قبل أن أتصور أو أدرك كيف كتبت هذه الرواية .

ولقد بدأت كتابتها فى أواخر ١٩٥٨ ، وكنت أتصور انى سأسميها « السلالم » فهناك من يرغبون فى الصعود الدائم ، ومنذ خمس سنوات كنت اشاهد بالفيديو فيلم « المواطن كين » وهو فيلم يقال أنه أحدث ثورة فى عالم السينما . وتذكرت أننى شاهدت هذا الفيلم لأول مرة فى نيويورك فى يناير ١٩٥٦ . فى احدى دور السينما الصغيرة ، والذى حدث وأنا أشاهد الفيلم أخيراً فى بيتى أننى اكتشفت أن الفيلم يتناول قصة كين الذى كان صاحب نفوذ فى مؤسسة صحفية كبرى . وأنه يعرض شخصية هذا الرجل الواسع الثراء الواسع النفوذ من عدة زوايا منها زاوية الوصى عليه أثناء طفولته ، وزاوية صديقه الذى لازمه فى العمل الصحفى ، والعلاقة بينهما ، وزاوية زوجته الثانية التى دخلت حياته ، ثم انفصلت عنه . وسألت نفسى هل رسبت فى اللاوعى عندى هذه الرؤى من الزوايا المختلفة لهذا الصحفى ؟ وهل هى التى كانت وراء رؤيتى لعالم الصحافة فى مصر ؟ الاحتمال كبير ولكنى بطل تأكيد لم أكن واعياً به .

واعتقد أن مشاهدة فيلم « المواطن كين » من النقاد وقراءة الرواية فى ضوئه ربما تشير إلى علاقة بين العملين . والتأثر بالسينما الجيدة ظاهر فى روايتى ومقبول بالنسبة لى . وأذكر أن « فرانسو مورياك » كان له حديث يقول فيه عن رواية له : لقد جاءت فكرتها أثناء مشاهدته فيلماً فرنسياً فى إحدى القرى .

وفيلم عودة « أورفيوس » لجان كوكتو ــ محاولة العودة من العالم الآخر ــ ربما يكون قد ساهم بشكل ما فى صناعة روايتى « الأفيال » . ومن الصعب الجزم بأى شىء فى هذا العالم الذى لا منطق له . . .

●●

أما عن شخصية « الغبى » فى روايتى الغبى . . .

فحين أتأمل علاقتى بشخصيات روايتى أجد أن بينى وبين الغيبى علاقة حميمة جداً ، ودرجتها يمكن أن تتحدد بالإشراف أو الوقوف على حافة المستحيل ، وكتابة هذه الرواية تمثل نوعاً من المحاولة للدخول فى المستحيل المحرم على الآخر أن يدخله .

أما عن « يوسف » فى الرجل الذى فقد ظله . . .

باستمرار كان يوسف بالنسبة لى مثل الصياغة التى تجمع بين الصدق والكذب . .

وزينب فى رواية زينب والعرش . . .

لا أرى أنها رمز كما يقال ، وهى امرأة من لحم ودم ، وإذا كانت . . تمثل مصر عند بعض الناس فذلك ناتج عن التحديات التى واجهت « زينب » ، وهى تحديات وظروف مصرية . يعنى هذا أن زينب تكشف مصر ، وليست رمزاً لها بأى حال .

أما « تو » فى حكاية تو . .

ففى اعتقادى أنه تعبير عن الاستفزاز الذى أثارته فى داخلى عدة حكايات سمعتها عن حوادث التعذيب فى المعتقلات وأشدها تأثيراً حادث « شهدى عطية » .

ومن الأشياء التى ساعدتنى فى صنع الرواية أنى استمعت لتفاصيل ما وقع من بعض المسئولين عن السجون فى فترة التعذيب ، وذلك بعد أن أحيلوا إلى المعاش وأخذوا يراجعون انفسهم . وهذا ما جعلنى أتصور بسرعة شخصية اللواء « زهدى » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العدد القادم من ابداع

محور خاص بعنوان (المراة تكتب) بالإضافة إلى بعض المواد الاخرى الخاصة بالفن التشكيلى بمناسبة انعقاد بينالى القاهرة الدولى فى منتصف هذا الشهر .

حسن الجوخ

الرواية القصيرة
آراء فى تحديد المصطلح

حينما نحاول تحديد مصطلح « الرواية القصيرة » . بعيداً عن مشاكل ترجمة المصطلحات ، والخوض فى مشكلات التراث الشائكة ، نجد أن هذا المصطلح يعنى « ذلك العمل النثرى الفنى ، الذى يحقق التوازن الواعى بين الإيجاز الدقيق ، والتوسع المطلق ، وهما العنصران اللذان يسمح بهما فن الرواية القصيرة بشكل واضح ، وهو فن يستفيد بأحسن ما فى القصة القصيرة ، والرواية معا من عناصر ومقومات » . وبعبارة مختصرة هو : فن توسيع الإيجاز . كما هو الحال فى قصة كافكا « التحوّل » ، وقصة ملكولير « أغنية المقهى الحزين » .. على سبيل المثال .

وهذا التعريف بالطبع يتفق وبعض الأعمال ، التى تختلف أحجامها عن القصة القصيرة من ناحية ، وعن الرواية العادية من ناحية أخرى ، على حد تعبير هارى ستاينهاور فى مقاله المعروف « نحو تعريف للرواية القصيرة » . « وهناك آراء تعطى منزلة (منفردة) للأشكال الأدبية ، التى تقع بين الأنواع الفنية النثرية المعروفة . وقد ظهرت هذه الآراء باللغة الإنجليزية ، فى دراستين حديثتين ، هما : « غاية القصّ فى الرواية القصيرة لجوديت لايبوفيتس (Judith Leibowitz) ، و « أشكال الرواية القصيرة الحديثة » لمارى دويل سبرينجير : (Mory Doyle Springer : Forms of The Modern Novel) .

تقول لايبوفيتس : « نفترض هنا أن كل نوع قصصى له طرق تطوّر خاصة به .. ويعنى ذلك بصفة عامة أن اختيار الرواية لمادتها يختلف عن اختيار القصة القصيرة لمادتها ، وذلك لأن الهدف القصصى للرواية هو التوسع بينما هدف القصة القصيرة هو الإيجاز ، وأن طرق أو أساليب الرواية القصيرة فى اختيار مادتها تختلف عن طرق النوعين الأدبيين

القصصيين الآخرين ، لأن هدفها القصصى هو : « إيجاز المادة » .

وتؤيد الناقدة نظريتها بأن تلفت الاهتمام لما تسميه بالتأثير الثنائى المتكوّن من : قوة فى التعبير ، مع التوسع فى السرد ، وذلك عندما يُنظرُ إليها على أنها انطباع جمالى شامل ، أكثر منها صورة بلاغية ، كما نجد فى أعمال مثل قصة « اوريكة الدمار » لهنرى جيمس ، وقصة « حارس القطار تيل » لجيرهارد هاوبتمان ، وقصة « كارمن » لميريمى ، وقصة « الكاميليا » لسيلون ، فنحن نجد فيها أن خاصية الإيجاز تتحقق بشيئين هما : نظرة ثابتة حول موضوع واحد ، وتجمع المتشابهات البنائية . وتقول الناقدة لايبوفيتس : « إنه من العبث أن نعتقد أن الرواية القصيرة ، أو أى شكل أدبى آخر ممكن تعريفه بمجرد أن نلاحظ وجود طريقة فنية خاصة فيه ، فمثل هذه النظرة ــ كما تقول الكاتبة ــ تنقصها نقطة التفكير فى الغرض ، الذى وراء استعمال بعض الطرق الفنية فيها ، فهى تؤدى بنا إلى فهم أهميتها النسبية ، أو قدرة التفرقة بين استعمالها وبين الغرض من استعمالها فى سياق أدبى متنوع .

وبالمعنى نفسه الذى تكلمتْ به لايبوفيتس ، تمر ملرى سبرينجير على أننا لا نجد خصائص مميزة فى فن الرواية القصيرة ، وذلك عندما نركز اهتمامنا على أجزاء منفصلة من العمل الفنى مثل : الحبكة ــ Plot ــ والشخصية ــ Character ــ والتعبيرات اللغوية ــ diction ــ وبدون أن نشير للطريقة التى يتفاعل بها هذا الجزء مع العمل ، الذى يتواجد فيه ككل . وكذلك بالنسبة لحجم هذا العمل .

ومن يتابع مجمل آراء ملرى دويل سبرينجير حول الرواية القصيرة ، وبخاصة فى فترة ما أسماه هنرى جيمس « ما بعد الرواية القصيرة ذات الشكل الواضح » يجدها تعتبر أن نطاق الرواية القصيرة يناسب بعض الأشكال النثرية ، التى كثيراً ما تجمعها أساسا فكرة جادة ، أو فكرة تراجيدية ، وقليلاً ما تكون فكاهية ، وإن وجدتْ الفكاهة فبغرض خدمة السخرية .

وفى هذا الفن الأدبى ، نجد أن الشخصيات ذاتها ليستْ هى اهتمامنا الأساسى ، لأن الشىء الذى يُعطى العمل شكلاً كليا هو فكرة ما ، وتقول سبرينجير ــ كما قالت أيضا لايبوفيتس ــ « إن التكرار الملح وعناصر أخرى غرضهما معا تقوية وتوسيع مجرى الأحداث ، وهما كثيرا ما يسيطران على فن الرواية القصيرة » .

وهاوارد نيميروف (Howord Nemerov) يتفق أساسا مع الناقدتين اللتين ذكرناهما ، رغم أنه لا يستعمل مصطلح « الرواية القصيرة » ــ أو « النوفيلا » ــ ولا يحاول إعطاء نظرية شاملة مثلهما . ومقاله المسمى « التكوين والقدر فى الرواية القصيرة » (Composition and Fate in The Short Novel) يناقش فيه الكاتب الصفاء الغريب الذى يوجد فى الإيجاز البنائى فى أعمال مثل قصة دوستويفسكى المسماة « مذكرات من العالم الأسفل » ، وقصة هاڤيل المسماة « بينيتو سبرينو » ، وقصة تشيكوف المسماة « قاعة السجن رقم ٦ » .

ويعتقد نيميروف أن هذا الشكل الفنى لا يجب أن يعتبر شكلاً فنيا يجمع بين الرواية والقصة القصيرة ، ولكنه يجب أن يعتبر شيئا مثل الشكل الفنى الأولى

والمثالى . وهو متصل بطريقة موحية بالتراجيديات القديمة ، فيما يخص بساطتها ، وحتى طولها ، ويتناول فى الواقع موضوعات متشابهة .. وقد لا يقصد بييمبروف أن الرواية بما أنها أطول وأوسع فإنه ينقصها القوة التراجيدية فروايات مثل رواية « انا كارينينا » ورواية « يوم الغامض » ورواية « تحت البركان » . وأعمال أخرى تبرهن على عكس ذلك . ولكنه يبدو ، وبالتأكيد أن الرواية القصيرة ، وطولها المتوسط ، يعطيها القدرة على أن تعبر بقوة غير عادية ، عن نوع التراجيدية المثيرة للعاطفة (Pathetic) ــ كما تسميها سبرينجير ــ وهو الشكل الفنى الذى نجد فيه أن مصير بطل القصة ليس بطوليا ، ولا عديم الأهمية » .

ويمكن أن نخلص ، مما سبق ، أن الرواية القصيرة اضحت ــ بعد هذا المشوار الطويل الشاق ــ ضربا أدبيا قائما بذاته ، استطاع أن يكتسب خصائصه العامة الخاصة به ، على أيدى فرسانه ، وقد تحددت هذه الخصائص الجوهرية العامة فى :

(أ) فكرة جادة ثرية : تعتمد عليها الرواية القصيرة ، وتتخذها محوراً تدور حوله بهدف مجابهة هذه الفكرة فنيا ، وبلورة كل أبعادها الظاهرة والخفية وفقا لنسق يتوامم وهذا الشكل الفنى .

(ب) وحدة انطباع كلى : وهذه الوحدة يحققها كاتب الرواية القصيرة من خلال تركيزه على أزمة واحدة لها ثراؤها وعمقها دون أن تستغرقه التفصيلات ، التى لا ضرورة لها فى بناء العمل أو سير أحداثه ، وهو بالطبع يعتمد فى ذلك على ذكاء المتلقى وفطنته .

(جـ) الوصف الموجز : فكاتب الرواية القصيرة يعتمد فعلاً على الوصف الموجز الفاعل ، ويرفض تماما تقدم الصور الوصفية ، الاستكشى ، هادفا من وراء ذلك خلق الإيجاز الموظف ، وحتى لا يُصلب العمل بالترهل .

(د) حرية الزمن : فنجد أن كاتب الرواية القصيرة يتمتع حقا بالحركة فى امتداد زمنى حر ، أكثر مما هو متاح لكاتب القصة القصيرة .

(هـ) اللغة الدالة المعبرة : تمتاز لغة الرواية القصيرة بلغتها الدالة المعبرة عن المواقف والأشخاص ، دون زيادة أو نقصان ، وقد تشكل اللغة فى كثير من الروايات القصيرة جزءاً اساسيا فى البناء الروائى ، وتدخل فى إطار التجربة الإبداعية ذاتها .

(و) نوعية خاصة من الأبطال : ففى الروايات القصيرة نجد أن مصير البطل ليس بطوليا ، ولا عديم النفع ، وأن القسوة وعمق التعاسة ، اللتين تصورهما هذه الروايات تجعلانها تتجاوز الواقعة الواحدة ، التى هى من خصائص القصة القصيرة .

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن وبإلحاح : ما اسباب انتشار هذه النوعية من القصّ بهذا الشكل الملحوظ ، فى هذه المرحلة بالذات . وإذا ما حاولنا تقديم إجابة عن هذا التساؤل ، الذى يشاكس اذهان الكثيرين ، فإننا نجد أن أهم تلك الأسباب تتركز فى :

(أ) طبيعة إيقاع العصر : فقد تميّز عصرنا هذا بسرعته المدهشة فى التغيّر والتطور ، وأُنشئتْ عشرات الطرق السريعة ، وهذا هو عالمنا ، وقد تلاحقت أحداثه تلاحقا يقطع الأنفاس ، فضلاً عن فورات سياسية عارمة وتوترات مؤثرة ، ومن ثم كانت الرواية القصيرة إيقاعا متلائما مع ظروفنا العصرية ، المتغيّرة ، والمتطورة دائما .

(ب) الثورة التكنولوجية فى وسائل الاتصال : فعالمنا المعاصر يعيش بالفعل ثورة تكنولوجية مذهلة ، فى

وسائل الاتصال ، وبفضل هذه الثورة ، وما استحدثته من اختراعات كالراديو ، والبرق ، والاقمار الصناعية ، والفكس ، وما وفرته من سهولة الاتصال وسرعته بين الأفراد والشعوب ، صار هذا العالم قرية صغيرة ، وأصبح من المستحيل أن يعزل الإنسان نفسه عن أحداث العالم ومتغيراته ، فضلاً عن وقوف المرء أولاً بأول على تحولات العالم وتوجهاته ، ومعايشة مذاهبه وتياراته ، وهذه الحال طبعا راحت تمارس تأثيراتها على شكل الأدب ، ومذاقه ، وإشكاليات إبداعه .

(جـ) ازدهار فن القصة القصيرة ومناسبته للأشكال الأدبية الأخرى وهذا وضع كُتّاب الرواية الطويلة والملحمية فى مأزق لا يحسدون عليه ، ومن ثم توجّب عليهم التوجه إلى شكل الرواية القصيرة ، كمحاولة للخروج من المأزق ، بل إنهم راحوا يزاوجون بين فن القصة القصيرة ، وفن الرواية ، مستجيبين فى ذلك لروح العصر ، ولطبيعته المتغيرة .

فإن التقدّم الذى أحرزته الدراسات النفسية ، وما حققته من ازدهار فى عصرنا ، كان القوة المحركة لإنجاز دراسات قيمة فى علم نفس الإبداع ، وبناء الشخصية ، ووضع أسس علمية جديدة تستقصى جوانب العملية الإبداعية ، وتبلور مقومات العبقرية ، دون إغفال لروح العصر وانعكاساته على النفس البشرية ، ولا يغيب عن بالنا هنا الجهود المشكورة فى هذا الميدان للأساتذة : مصطفى سويف ، ومصرى حنورة ويحيى الرخاوى ، وشاكر عبد الحميد ، ورمضان بسطاويسى وغيرهم .

ومما لا شك فيه أن هذه الدراسات النفسية الجادة قد أفادت المبدعين والإبداع على حدٍ سواء ، وساعدت بشكل غير مباشر على ظهور فن الرواية القصيرة فى هذه المرحلة من حياتنا .

(د) ازدهار الدراسات اللغوية : لا جدال أن الدراسات اللغوية المعاصرة قد حققتْ ازدهارا ملحوظا ، وأضحى علم اللغة ، وعلم الدلالة ، وعلم اللغة المقارن علوما تتبوأ مكانة رفيعة بين علومنا المعاصرة ، بل أصبحت « اللغة جزءاً لا يتجزأ من نسيج العمل الإبداعى ، والتجربة ذاتها ، ولم تعد وعاء للعمل ، او خارج التجربة ، واضحى القاصُ يبدع معتمداً على اللغة الموحية المحملة بالدلالات ، فلا نجد إسرافا فى الوصف او السرد » . وقد تناسب هذا الاستعمال اللغوى وشكل الرواية القصيرة وما تهدف إليه من إيجاز وتكثيف .

(هـ) رغبة المبدعين لخوض تجارب إبداعية جديدة . ففى الحقيقة أن الإبداع الأدبى الجاد ، ما هو إلا مغامرة جمالية ، على مستوى الشكل والمضمون

والجدة فى الإبداع الفنى تتضمن خرقا للقواعد الكلاسيكية وتتضمن مفاجأة المتلقى وإثارته . كما ان الجدة فى الإبداع ليستْ لها قواعد ثابتة حيال ما هو جميل وعظيم فى الفن . إنما تقوم التركيبات الجمالية الجديدة ، التى تتضمنها رؤية الفنان الخاصة ، والتنوعات القائمة على الإيقاعات ، والوقع ذى الشكل المحدد ، والمجدّد بمهمة خلق انماط جديدة مطلقة الحرية منذ البداية ، من جميع القيود الجمالية والتقليدية ، وهى بذلك تنازع وتقاوم الأنماط التقليدية للفن والأدب بغية خلق سُنّة خاصة بها .

وهكذا كانت الرواية القصيرة استجابة حقيقية لرغبة الإبداع ، وأروح العصر ، فى آن معا .

نعيم عطية

وظيفة الوصف في العمل الروائي

كل شيء في الحياة اليومية متعدد الجوانب . ويقدر الاهتمام بالشيء يتنوع وصفه إلى ما لانهاية .. وتعيين الشيء بوصفه مادة استجلاء خصائصه عن كثب وهذا التحديد الضروري الذي يتلمس به الاختيار يقتضي إذن الوجود الحتمي للمعنى . وعلى أساس من هذا المعنى يرسي أغلب الوصف المترتب عليه . فإن ما يلفت نظر جغرافي أو فلاح أو عاشق إلى منظر طبيعي ، وهو الذي يحدد المقومات التي توصف به ذلك المنظر . فبالنسبة للأول التضاريس هي التي تشكل الوصف ، وبالنسبة للثاني الحرث والمحصول ، وبالنسبة للثالث الأغصان والزهر ، ولهذا فإن العلاقة بين المعنى والشيء الموصوف هي علاقة متغيرة ودائبة الحركة .

على أن المعنى يفضي في كثير من الأحيان أيضا إلى إفقار الوصف .

يعمد كثير من الكتاب إلى الإفصاح عن معنى الوصف ، فيتوالى الوصف كما لو كان تدليلا على فكرة مسبقة . وفي روايات بلزاك أكثر من دليل على ذلك ، فهو يوصف ديزيريه ميرويه على النحو التالي : (إن استعراضا سريعا لسمات هذا الشاب يثبت كم كانت « زيلي » « امه » فخورة به عندما تراه . كان الطالب يرتدي حذاء ذا رقبة وسروالا ابيض من قماش إنجليزي ، ورباط عنق ثمين عقد بعناية ، وصدرية جميلة لا تخطر على بال ، في جيبها ساعة مبطوطة تتدلى سلسلتها . كما كان يرتدي ريد نجوتا قصيرا من القماش الأزرق وقبعة رمادية . على ان حداثة نعمته كانت تفصح عنها ازرار ذهبية في صدريته وخاتم ملبوس تحت القفاز الأزرق المصنوع من جلد الماعز .

وهكذا نجد الوصف قد أتى به هنا ليثبت معنى سابقا .. هو فكرة الأناقة وحداثة النعمة .. ولكن الا يحتاج هذا المنهج الواضح المألوف تعليقا ؟ ألا غناء

للوصف عن معنى ؟ هل من اللازم أن ينحدر الوصف عن معنى مسبق ثم الا يعد ذلك فى هذه الحالة من العادات السيئة التى اثر بها بلزاك على من جاءوا بعده ؟ إن الوصف يتحول فى حالة عدم لزومه إلى ضرب من الحشو والإطناب ، أو على أحسن الفروض يصير مجرد زينة وزخرف . وفى النص الخاص ببلزاك نجد أن الإشارة إلى الأزرار والخاتم كافية تماما للإيماء إلى ما يريد بلزاك أن يومىء إليه ، بحيث يصبح مازاد على ذلك من تفاصيل لغوا ، لما فيه من إسهاب لا داعى له من ناحية متطلبات الوصف الفنى .. بمعنى أن الوصف الفنى ينبو عن الإطناب ، ويحتاج إلى شىء من التركيز .

هناك نوع آخر من التصدع يصيب الوصف ، ونجده فى حالة عكس الحالة السابقة . فإذا كان الوصف قد جاء بعد معنى محدد واضح فى المثال السابق ، فإن الوصف الذى يُرَدّف بإفصاح عن المعنى هو بدوره إنقار للوصف وتعويق له عن أداء وظيفته الفنية .. فلنقرأ هذه الفقرة من رواية بروج بعنوان (الخالد) : (وضعت قدمى فى مكان هو على الأصح فى فناء كان محاطا ببناء غير منتظم الشكل ويختلف ارتفاعه من جزء إلى آخر ، وكانت ثمة قباب واعمدة هى اجزاء من هذا البناء غير المتجانس ، وفى مقدمة السمات التى تميز بها هذا الاثر الذى لا يصدقه عقل استوقفتنى معماريته التليدة . لقد ادركت انه سابق على البشر ، فهمت انه سابق حتى على وجود الأرض ، هذا الاثر البارز ، رغم انه يثير الرعب عندما تقع العين عليه ، بدا لى انه من صنع بنائين خالدين لا يحدهم الزمن .

إن المعنى المشتت فى ارجاء الوصف يتبلور فى معنى محدد يحاول الكاتب ان يوضحه عندما يقول (ادركت ان) و (فهمت ان) ولنلاحظ كيف أن هذا الإيضاح للمعنى يوقف تدفق العبارة الوصفية . وعندما يتزايد هذا التدخل لإيضاح المعنى يصبح الوصف ممتهنا ومستذلا ، ويصير هذا الازدواج بين الوصف والشرح تزيدا لا طائل من ورائه فى النص الروائى .

إن الوصف الروائى لا يعرف عدوا أشد خطرا من المعنى . أو بعبارة أدق من الرغبة فى الا يُغفَل المعنى . إن الخشية من الا يفهم القارىء المعنى من النص الوصفى ، أو بعبارة أخرى اللهفة إلى الا يغيب المعنى عن النص الوصفى ، تؤدى إلى اختناق النص ومصرعه . ويبدو الاهتمام بالمعنى على حسب الوصف عند بلزاك حينما يصرح فى سياق الوصف بالسبب الدافع إلى انتقاء تفاصيل النص الوصفى ، أو عندما يقاطع الكاتب جريان النص الوصفى بتعليقاته وتفسيراته كما فى رواية بورج آنفة الذكر . ففى المثالين اللذين أوردناهما يبدو النص الوصفى باليا هرما غاضت عن شرايينه دماء الحياة . ولكن اليس للإفصاح عن المعنى حدٌّ مقبول ؟ ! أى هل يمكننا أن نقول للكاتب ابتداء ، إنك يجب أن تقف عند هذا الحد أو ذاك فى وصفك حتى لا تتعدى الوسط العدل للعلاقة بين المعنى والوصف ؟

لنعد إلى مثل سبق أن ضربناه ، وهو الحقل من خلال عينى العاشق ، إن المعنى خلف هذه النظرة يحدد كما قلنا المقومات الملموسة التى سيبنى منها الوصف : الأشجار المتدانية متشابكة الاغصان تتمايل على بعضها . وهكذا يكون وصف الحقل أخذا وعطاء لا ينتهى بين خصوصيات الجوانب الموصوفة منه ، أى الأشياء ، وبين فكرة الحقل كعش للغرام وملاذ للعشاق . على أن الارتباط اللازم بالمحسوس والمرئى يجعل نماء الوصف يبعد عن فكرته الموجهة حتى أن المعنى لا يكون إلا معنى مفترضا محتجبا

وراء التفاصيل الموصوفة ذائبا فيها .

الوصف الخلاق :

اتجه بعض الروائيين المعاصرين إلى ما يسمى « بالوصف الخلاق » وتمسكوا بأن الوصف هو الذى يخلق المعنى ، وليس المعنى هو الذى يخلق الوصف . أو بعبارة أخرى يجب أن يتحرر الوصف من قيود المعنى المسبق حتى يستطيع أن يتفجر حيوية ، ومن ثم يُحِلّ انصار (الوصف الخلاق) الكادر محل المعنى . ويتقيدون « بإطار الرؤية » فحسب ، لإعطاء « بانوراما وصفية » تخلق هى فى القارىء المعانى التى يستقيها من التفاصيل الدائرة أمامه . إن الرواية الجديدة قد خلصت إلى وجوب أن يعطى الوصف القدح المعلى فلا يكون المعنى إلا افتراضيا . وقد ذهب آخرون من انصار (الوصف الخلاق) إلى ما هو أبعد من ذلك .. إلى أن يكون الوصف لذاته .. أما المعنى فهو يستقى منه بعد ذلك . وبذا تتاح للوصاف إمكانية أن يضع نفسه أمام (كادر) مرئى يلتقط ويسجل تفاصيله ودقائقه مثل عدسة الكاميرا . فهذه العدسة إنما تسجل ما تراه فى إطار رؤيتها وصفا موضوعيا دون أن يكون لها شأن بالمعنى . فالجزئيات التى يتألف منها النص الوصفى لا تختار تبعا لمعنى سابق . ويقتصر الوصف على ما بين الأشياء من تتابع .

لكن يجدر بنا أن ننبه على أى حال إلى الفوارق بين البانورامية الوصفية وحركة الكاميرا . فمهما كان عدد الجزئيات وتراكيبها فإن العدسة الدقيقة تلم بكل شىء تواجهه . بينما إنه من المعروف أن الوصاف مهما اجتهد فهو لا يستوعب الأشياء تماما ، بل هو يعينها الواحد تلو الآخر ويتابعها فى روابطها ومواضعها من بعضها بعضا . ولكن يجب أن نلاحظ أيضا الخطوة التى يخطوها الوصف الخلاق متعديا الوصف المرتبط بمعنى ، حتى لو كان هذا المعنى مفترضا فقط ، ذلك أن الوصف الخلاق يرفض ما يجعل الوصف سهلا ، يرفض العناية بانتقاء الأشياء وتحديدها سلفا .

الوصف الخلاق . . وعين الكاميرا :

على أنه إذا كان الوصف الخلاق يتخلى عن اختيار الأشياء تبعا لمعنى سابق فكيف يحدث الاختيار ؟ يحدث الاختيار على أساس من كادر معين ، أو بمعنى أدق على أساس من نطاق معين للرؤية البصرية . ولهذا أيضا فإن الروائى الوصاف يتخذ مثل الكاميرا موضعا يصف منه ما تصل إليه قدرته البصرية . ولا يستطيع أن يتعدى تبعا لذلك مدى البصرية ولهذا فإن الروائى الفرنسى كلود أوليه فى إحدى قصصه ، وقد اتخذ موضعا فى غرفة لا يتعدى بصره فإنه يعمد إلى وصف الخارج بتسجيل انعكاساته على زجاج النافذة المفتوح . والموضع الذى يتخذه الوصف فى الواقع هو موضع ثابت لا حراك فيه كما أن الوصاف لا يغير موضعه بسهولة ولا ينتقل من موضع إلى موضع إلا إذا كانت هناك ضرورة فنية أو حالة مبررة تدعوه إلى ذلك .

ولكن الأصل فى المنهج الخلاق للوصف ألا يصف الوصاف إلا من خلال موضع بعينه يحاول أن يبنى منه عمله . ولهذا فإن كلود أوليه فى قصته سالفة الذكر يفضل أن يبقى باب الغرفة مغلقا حتى لا يدخل كثير من مفردات الحياة المرئية فيتزايد ما يجب أن يصفه تبعا لتزايد رقعة الرؤية البصرية . ولكن مع بقاء الباب مقفلا فما زال (الكادر) حافلا بالجزئيات التى تستدعى الوصف والتسجيل من عدسة الوصاف حتى فى الغرفة الضيقة التى حصر كلود أوليه فيها موضعه كوصاف ، ويجب أن ننبه إلى أن الوصف الخلاق قد يصل إلى ابتداع عالم خيالى تخضع فيه الطبيعة لقوانين خاصة ، فتلعب الريح مثلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالأبواب ويلهو النور بالأشخاص . وطالما أن الوصاف يخلق فى هذه الحالة عالمه الذى يتحرك فى أرجائه بلا عناء ، فقد يحتمل أن ينزلق الكاتب إلى شبكة من الأوهام ليست ذات وجود فى البيئة التى اتخذ فيها الوصاف موضعه .

وعلى ذلك فإن الوصف فى الرواية الجديدة يؤدى بمهارة وحذر حتى لا ينفضح المعنى منذ السطور الأولى . بل إن القارىء قد يخيل إليه للوهلة الأولى أن المؤلف الروائى لم يكن يقصد معنى ، ولكنه لا يلبث عندما يتغلغل فى النص أن يكتشف أن الوصف الذى قصد لذاته واسترد بذلك كل حيويته قد خلق معانى . وبذلك يكون الفارق بين الوصف التقليدى والوصف الجديد كالفارق بين المرأة السهلة التى تهب جسدها لأول قادم أو حتى لأى عابر سبيل ، وبين المرأة أصيلة المحتد التى تحتفظ بكل فتنتها للرجل الذى تحب .

الوصف الخلاق لا يغفل خبايا النفس :

ما الذى يمكن أن نسجله هنا من تجربة الوصف الخلاق ؟ إن الرؤية الموضوعية التى لا يمكن أن تسجل سوى الظواهر الخارجية . يمكنها ودون أدنى تراجع عن بانوراميتها أن تعبر عن كل خلجات النفس وأطر العقل ، من عواطف وأحاسيس وأفكار . فإن المادى يخفى وراءه المعنوى .. والمعنوى لا يوجد مجردا قط ـ أو على الأقل بالنسبة للإنسان ـ فهو يكتسى على الدوام ظواهر مادية .. وليست الظواهر الخارجية ظواهر بذاتها فحسب بل هى أيضا المرآة التى تنعكس عليها أكثر الداخليات والمعنويات إيغالا واستتارا .. إن خبايا الناس بالنسبة للروائى تُلتقط وتُسجل أيضا ، ولكن هذا الالتقاط والتسجيل فى الرواية الجديدة إنما يتم من خلال مظهر الأشياء عندما تنعكس عليها خبايا النفس . فمن خلال وصف الأثاث فى غرفة مثلا ، يمكن للروائى أن يرصد لنا حياة ساكن هذه الغرفة كلها .. المادية والمعنوية معا .. كل أحزانه وهمومه وأفراحه ومُتعه واهتماماته . وعلاقاته .

متى يتوقف الوصف وينتهى النص :

وعندما يبنى الروائى عمله على الوصف ، فمتى ينتهى النص ؟ ينتهى النص عندما ينتهى الوصف ـ عندما يبدأ المعنى ينتهى العمل . إن **الوصف الخلاق***(عملية تحولات) فلا يصير النص الوصفى عملا أدبيا مرتبطا « بمعنى مفترض » بل يصير « تبعا للإلهام » فإذا بدأ المعنى يتصل بالوصف قاصدا أن يعلو عليه ويسخره له وجب أن ينتهى العمل الروائى . إن الوصف يجب أن يكون (**عملية تشكيلية**) ، عندما تصل إلى اللحظة التى يتغلب المعنى على متطلباتها الخالصة يكون مقضيا عليها بالانتحار .. ويجب أن تخلص من ذلك إلى حقيقة أصولية هى أن الوصف الخلاق يتبع كل لحظة من متطلباته الشكلية ، أى من متطلباته كوصف غير تابع لمعنى ، أى إن المعنى هنا لن يكون البداية التى ينطلق منها النص إلى الوصفى ، وإن كان فى النهاية يُلهم بالمعانى التى يعجز عنها النص الذى يبدأ ويمضى مكبلا بمعنى مسبق . إن المعنى فى **الوصف الخلاق** يجىء .. أما فى الوصف غير الخلاق فإن المعنى يبدأ مع البداية بحيث كثيرا ما يكون الوصف تزيدا ولغوا .

وهكذا يمكن القول بأن **الوصف الخلاق** هو : (**سيرورة ضد المعنى**) بمعنى أن الوصف والمعنى لا يسيران جنبا إلى جنب وفى ذات الاتجاه فى النص الخلاق ، بل هما لا يتلاقيان إلا فى لحظة أخيرة . وعندما يصطدمان نتيجة إصرار المعنى على أن يكون له القدح المعلّى يختنق الوصف . وعندئذ يكون من الواجب على الروائى أن يتوقف ، أى من الأفضل أن ينتحر النص على أن يجد نفسه قد خنق خنقا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأليف : پيير كاكيا

ترجمة : أحمد شفيق الخطيب

الروايات والمسرحيات العربية التى لم تكتب بعد *

يمكننا تكوين فكرة عامة عن المجال المذهل للأدب القصصى المتاح أمام القارىء الامريكى إذا ماتصفحنا عروض الكتب لصحيفة نيويورك تايمز . ففيما بين نوفمبر ١٩٨٨ ومايو ١٩٨٩ ظهرت ــ بالإضافة إلى المترجمات ــ روايات ، وروايات قصيرة ، وقصص قصيرة تتراوح بين الجاد والفكاهى عن تأثير إدمان الكحوليات على الأطفال ؛ والضغادع أكلة اللحوم ؛ وحركة الفنون والحرف فى فنلندا القرن التاسع عشر ؛ ودمى الحب التى تعطى الإشباع الجنسى ؛ والمشكلات التى تعانى منها أسرة مشهورة ثرية تعمل بالسياسة عندما يموت أكبر أعضائها بين ذراعى عشيقة ؛ وأستاذ جامعى يؤدى به حديث مع مجهول إلى الشعور بعدم الأمان ؛ وجماعة من الشواذ يهلكهم مرض الإيدز ، والصراع بين احتياجات الإنسان لإله يعبده ، والدافع لديه لكى ينغمس فى شهواته ؛ والمشكلات الهائلة التى تقع فيها أسرة بيضاء وأخرى سوداء عندما تحاولان عقد علاقة طيبة ؛ والحياة العملية للاعب جولف ؛ ومحاولات الأفراد للهروب من الريفية ، أو الموت المقترب ، أو الشعور بالذنب ؛ وعودة امرأة عركتها المدينة إلى مجتمع المدينة الصغيرة ؛ والمأزق الطريف الذى تقع فيه امرأة مشهورة بقدراتها فى مجال الخَبْز ؛ ومصَّاصَة دماء تبدأ خطتها لإحلال السلام فى العالم بقتل الذكور من البشر ؛ والتمزيق التدريجى لمجتمع على يد أحد المنتفعين بالحرب المغامرين ؛ واكتشاف صبى آخذ فى النضج لشذوذه الجنسى ؛ واكتشاف مجرة تدمر مفهوم القريب والبعيد باعتبارهما نقيضين ؛ والحرب العالمية الثانية وماتلاها كما يراها انتهازى ياباني ؛ ونتائج قرار إحدى المجلات النسائية بنشر بعض الرسائل المثيرة لقارئاتها ؛ وجهود لاجىء

* هذه هى ترجمة الفصل العاشر من كتاب :

Pierre Cachia, An Overview of Modern Arabic Literature, Cambridge University Press, 1990, pp. 171-178.

يهودى ألمانى للتكيف مع الحياة فى الهند ؛ والرعب الذى يستولى على زوجين إرهابيين سابقين عندما يتبعهما شخص يريد الانتقام منهما بعد سنوات من استقرارهما فى حياتهما العائلية التقليدية ؛ والعداء بين جيلين من المهاجرين الصينيين ؛ وظهور شخص يشبه المسيح فى عصرنا ؛ وأفكار عامل فى أحد المكاتب يريد تغيير رباط حذائه أثناء فترة تناول الغذاء ؛ وأسرة تدمرها العلاقات الجنسية بين المحارم ؛ وسوء تقدير كاتب ناشىء يهرب مما يشتت ذهنه فى المدينة إلى الحياة الريفية الهادئة ؛ ولعبة القوى بين الأب والابنة ؛ وجندى ينحدر إلى حالة حيوانية من جراء الحرب ، والمشكلات التى يعانى منها الهاربون الروس إلى الغرب ؛ وعقول الأطفال الذين تُساء معاملتهم ؛ واكتشاف طفل يشعر بالوحدة للألهة الإغريقية ؛ والمتاعب التى يعانى منها أطفال الآباء والأمهات الصم ؛ ورطة عشيقة مصارع ثيران فى مجتمع مكسيكى يتميز بعنف الرجال ؛ والجانب السيىء للحياة فى مدينة صغيرة ؛ واليهود فى ظل محاكم التفتيش الإسبانية ؛ وأسرة ذات أطفال عجيبى الخلقة ؛ والمشكلات التى يعانى منها شخص يتبع ريچيما غذائيا ؛ وصدمة امرأة يهودية أمريكية مدلّلة عندما تتزوج من عالم تلمود متزمت ؛ وتمرد على ظهر سفينة للعبيد ، ومحاولة فتاة هندية مهجورة نشأت فى أمريكا للاتصال بأمها الحقيقية ؛ وأسرة إنجليزية مقيمة فى روسيا ماقبل الثورة ؛ ورؤية مواطن أسود من جنوب إفريقيا لبنى وطنه ؛ وطفل يبلغ سن الرشد فى زمن قصف لندن بالقنابل ؛ والنساء الراقيات اللاتى أصابهن الفقر فى الجنوب الأمريكى عندما ينحدرن إلى الزواج من الفلاحين المستأجرين ؛ وتناسخ آلهة أفريقية خلال أحقاب مختلفة ؛ ومعركة لكسب حق الامتياز التليفزيونى ؛ كل هذا والمحصول المتوقع من قصص الحب ، والقصص البوليسية ، وقصص الجاسوسية المثيرة وروايات الوحوش الخرافية ، والخيال العلمى ، وقصص الحب التاريخية .

ومن نافلة القول أن هذه الثروة الأدبية تنتمى إلى بلد كثيف السكان يتمتع بمستوى عال جداً من معرفة القراءة والكتابة،حيث ينشر أكثر من ٥٠ ألف كتاب ومئات من المجلات كل عام . وفى مقابل هذا ، فإن موارد الكتّاب العرب لاتقبل المقارنة بأى حال من الأحوال . ومع ذلك فإنه من المفيد أن نبحث عن فجوات فى الأدب القصصى والدراما العربية ، وبخاصة لأن هذين الجنسين الأدبيين قد بلغا النضج .

وربما كانت أقل الملاحظات إثارة للدهشة هى أن الأدب العربى الحديث يكاد يكون كله عن العرب ، وذلك بالرغم من أن مسألة إلى أى مدى يصح هذا القول تعد أمراً جديراً بالملاحظة . وهناك ، بطبيعة الحال ، موضوعات ذات صبغة إنسانية عريضة ، وأعمال لاحصر لها يتم فيها تصوير شخصيات أجنبية أو حتى تقع أحداثها فى أماكن أجنبية ــ مثل **عصفور من الشرق** لتوفيق الحكيم (١٩٣٨) والتى تدور فى حقيقة الأمر حول تجربته الذاتية عندما كان طالباً يدرس القانون فى باريس ؛ ولكن الاهتمام الرئيسى هنا هو إظهار مجالات المقارنة الثقافية . وأنا أعرف فقط رواية واحدة على مستوى عالٍ ليس لها علاقة على الإطلاق بالحياة العربية ، وهذه هى رواية طه حسين **الحب الضائع** (١٩٤٢) وهى قصة حب غير سعيدة تحدث فى فرنسا وتضم فقط أناساً فرنسيين .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومما يثير الانتباه بدرجة أكبر هو ندرة الأدب المكتوب لمجرد التسلية ، إلا إذا اعتبرنا أن قصص الحب والروايات التاريخية تدخل فى هذا الإطار . ويشترك العرب فى التذوق العالمى للقصص البوليسية وقصص الجاسوسية : وقد ظلت ترجمات رخيصة لمغامرات شرلوك هولمز وارسين لوبين متداولة لفترة طويلة ، ويذكر الشاعر محمد الفيتورى (١٩٣٠ ــ) أنه قرأها فى طفولته[١] . كما أُحطت علماً أيضاً أنه خلال العشرينيات قام مصرى أصبح فى طى النسيان الآن بتحقيق بعض الشهرة عن طريق حكاية قصص الجريمة والقصص البوليسية من فوق خشبة المسرح . ومع ذلك فإنه ليس هناك عربى صنع لنفسه اسماً ككاتب لهذا النوع من القصص . وإذا قلنا إن اللص والكلاب لنجيب محفوظ (١٩٦١) تتميز على السطح بأنها رواية مثيرة فإن هذا سيكون قولاً سطحياً حقاً ، وذلك نظراً لأن أحداثها المتعلقة بالمحاولات غير المجدية لشخص ساخط ، للانتقام من أولئك الذين أحسّ أنهم خانوه ، ومن بينهم زوجته السابقة ومعلمه السياسى فى وقت من الأوقات ؛ وينتهى به الأمر مطارداً من الشرطة وكلابها ــ لها مغزى اجتماعى وسياسى واضح .

وإلى حد كبير فإن الشىء نفسه يمكن أن يقال عن الكتابة القوطية : إذ لايبدو أن أحداً يقوم بها لمجرد الأحاسيس القوية التى تثيرها . وهناك عدد ليس بالصغير من القصص القصيرة التى تثير عالماً غريباً وعنيفاً فى كثير من الحالات ، والتى تبدو فيها القوانين التى تحكم حياتنا غريبة ، ولكن يستطيع المرء دائما أن يقرأ الرمز فيها ، كما فى قصة «القيء» لمحمد شكرى (١٩٣٥) حيث نجد البشر الذين يتمرغون فى القاذورات ويعطلون بعضهم البعض ويتنافسون مع كلب على الوصول إلى رغيف ملطخ بالدم ، أو حتى بشكل أوضح قصة محمد برادة (١٩٣٨ ــ) «قصة اليد المقطوعة» (١٩٧٩) حيث نجد أن الرجل المقتول هو نفسه القاص ، وترفض الرأس أن تسكت قبل أن يتم قطع لسانها .[٢] وعلى المنوال نفسه نجد كل قصص مجموعة عز الدين نجيب **الغنية الدمية**[٣] حيث نجد ، على سبيل المثال ، مجتمعاً يثير الرعب لديه اغتراب جسم طائر لايعرف كنهه ، ولكنه لايبالى بالآخرين بمجرد أن يتجاوزه الخطر .

وتبدو **نداء المجهول** لمحمود تيمور (١٩٣٩) التى تدور حول مجموعة من المسافرين يقتفون أثر حبيب يعانى من خيبة أمل مأساوية مما جعله ينصرف إلى حالة من العزلة القاسية ، تبدو كمحاولة مبكرة لكتابة قصة مغامرات على غرار أسلوب سير رايدر هاجارد ولكن هذه أيضاً لم يقلدها عدد كبير من الكتاب .

وقد أطلقت عجائب التكنولوجيا وإمكاناتها غير المحدودة شرارة بعض كتابات الخيال العلمى ، كما فى أعمال مصطفى محمود ولكنها لاتتسم بامتياز أدبى كبير .[٤] أما على أيدى كبار الكتاب ، فإنهم يطرقون الخيال العلمى فقط بشكل عَرَضى ، كما فى حالة مسرحية **رحلة إلى الغد لتوفيق الحكيم** (حوالى ١٩٥٩) التى يتم فيها إطلاق رجلين إلى الفضاء ويهبطان على كوكب حيث تمدهم الأرض بكل الطاقة التى يحتاجانها دون بذل أى جهد من جانبهما ــ والفكرة هى أنه بمجرد توفر الاحتياجات المادية للإنسان ، فإن القيم الفنية هى التى تثبت تفوقها .

كما لم تتم كتابة عمل قصصى حول إحدى الرياضات ، وذلك بالرغم من أن للمنافسة بين فريقى **الزمالك والأهلى** لكرة القدم فى القاهرة من المعروف أنها

تثير انفعالات عظيمة ، واستخدمها توفيق الحكيم فى بنك القلق (١٩٦٦) كخط مواز للانقسامات السياسية .

وقد كان للفكاهة حظ أوفر . أما (الفارس) فإن لها باعاً طويلاً فى تمكين المسرح التجارى من الاستمرار ، ولكنها لاتُكسب مؤلفيها المجد ، وحتى يومنا هذا فإن بعضها يُعرض دون ذكر اسم مؤلف المسرحية . ومع ذلك فإن الكوميديا الوثيقة الصلة بالمجتمع قد أسسها فى تاريخ مبكر نجيب الريحانى (١٨٩١ ــ ١٩٤٩)[٥] وتبعه كتاب سياسيون ساخرون يتميزون بالجرأة الشديدة . ويمكن للمرء أن يعطى مثالاً بمسرحية على سالم (كوميديا توديب) (١٩٧٩) التى يحاول فيها الملك دون جدوى إقناع الجماهير المتعطشة للأبطال بأنه لم يقتل وحشاً ضخماً ، أو مسرحية يوسف إدريس (المخططين) وهو عنوان يتلاعب بالألفاظ لأنه قد يعنى «ذوى الخطوط» أو «المخطط لهم» والتى نجد فيها قائداً ثورياً ناجحاً ، وقد أصدر أمراً فى البداية بأنه يجب على الجميع من أجل المساواة ارتداء ملابس مخططة بالأبيض والأسود ، وفى النهاية يتوصل إلى نتيجة مؤداها أن الناس يحتاجون إلى الألوان فى حياتهم . ولكن مساعديه المباشرين قد أرسوا الآن دعائم مؤسسة جديدة تمقت التغيير ، وعندما يحاول إعلان نظامه الجديد ، فإنهم يغرقون صوته بتسجيلٍ لخطبةٍ سابقة له .

كما أننا نجدها ممتزجة بعدد لاحصر له من القصص القصيرة والروايات، غير أن الروايات التى تدور بكاملها حول فكرة مسلية قليلة العدد . وربما كان أولها هو عود على بدء لإبراهيم عبد القادر المازنى (١٩٤٣) والتى يحلم فيها رجل أنه أصبح طفلاً بينما مازال يحتفظ بإدراك البالغين . كما كتب يوسف السباعى أيضاً بين ١٩٤٧ و ١٩٥٣ سلسلة من الروايات مستغلاً أفكارا مشابهة . إلا أنه ليس هناك روائى عربى أثبت وجوده باعتباره كاتبا فكاهياً بشكل أساسى ــ وبمعنى آخر فإنه ليس هناك ب . ج . وودهاوس فى العالم العربى .

ومن الأمور المفهومة أن الفكاهة قد ازدهرت أكثر ماتكون حيث يكون هناك استعداد أكبر لقبول استخدام العامية . فالالتزام بشكل كلاسيكى للغة يوجه الإنسان إلى المواقف الجادة والسامية أكثر من المواقف المسلية : وربما كان أيضاً يكبح الحيوية إلى حد ما . ولكن عدم الاهتمام النسبى من جانب الكُتّاب العرب بأجناس ربما كان من المتوقع أن تجذب جمهوراً عريضاً من القراء وتجلب عائداً مادياً ؛ لهو أمر مثير للعجب وبصفة خاصة بين الجيل الذى ازدهر بين الحربين العالميتين ، والذى كانت إنتاجيته عظيمة بنفس قدر إنكاره لذاته . فعندما سئل طه حسين فى أواخر حياته عما إذا كان معاصره عباس محمود العقاد كان من المفروض أن يُنصح بتحاشى الصحافة السياسية ، أجاب بإيجاز بقوله «كان سيموت من الجوع» . أما طه حسين نفسه ، فعندما حرم من دخل وظيفته فى الجامعة ، اضطر للاستدانة من صديقه حتى يواجه مطالب العيش ، ولم يتمكن من رد دينه إلا بعد إعادة تعيينه[٦] ومن الواضح أن معظم الكتاب العرب يأخذون أنفسهم مأخذ الجد ليس فقط باعتبارهم فنانين ، ولكن أيضاً كقادة للفكر وكرواد للتغيير .

ومن بين الموضوعات الكبرى التى كان من الممكن طرحها ، لوحظ[٧] أن الدين قد جذب اهتمام الأدباء فيما يتعلق فحسب بتأثيره على الأمور الاجتماعية . أما آلام الفرد الذى يتصارع مع الإيمان ، وهو يفقده أو

يكتشفه ، أو وهو يتحول إلى عقيدة أخرى [فلم يتم تناولها] ــ فيما عدا ، مرة أخرى ، على يد كتاب من الدرجة الثانية مثل مصطفى محمود .

ولقد كانت القومية هى التى حظيت بالتزام متحمس . وهى ليست موضع تقدير فى الحاضر فحسب بل امتدت إلى الماضى ايضاً : إذ ان كلاً من طومان باى فى مقاومته للغزو العثمانى وكليوباترا فى تركها مارك انطونيو ليواجه مصيره يقدمان كوطنيين يضحيان مصالح مصر أولاً ، أحدهما فى رواية محمد سعيد العريان (على باب زويلة) (١٩٤٧) ، والأخرى فى مسرحية احمد شوقى الشعرية (مصرع كليوباترا) (١٩٢٨) .

وربما كانت قوة الشعور الوطنى هى السبب فى عدم ظهور أدب ضد الحرب . فعمليات السلب التى يقوم بها عدد لايعرف الرحمة ، ومعاناة الابرياء ، ربما يتم تصويرها ـ كما فى وادى الدماء (١٩٤٨) حول الاحتلال الفرنسى للمغرب ــ ولكن لايتم تصوير التأثير الوحشى الناجم عن القتل على الجندىّ الذى يخدم وطنه . ومع ذلك فقد كانت هناك حروب مكلفة ولاتحظى بالتأييد الشعبى ، معلنة أو خفية ، ليس فقط ضد إسرائيل ، ولكن أيضا فيما بين الدول العربية ، مثل مغامرة مصر فى اليمن . ومع ذلك فإن رواية لويس عوض (١٩١٥-)* العنقاء (١٩٦٦) كانت محاولة للنفاذ إلى الموضوع الأخلاقى الخاص باستخدام المرء للعنف لتأييد قضيته .

وربما للأسباب الوطنية نفسها ، نجد أن هناك إحجاماً عن التطرق إلى موضوعات قد تلقى بظلال من الشك على الوحدة الوطنية . ولست أعلم وجود تناول متعاطف مع أعضاء الأقليات ، مثل الاكراد أو الغجر ، أو مع العربى الذى هو فى الوقت نفسه يهودى . لما حقيقة أن هناك مادة لرواية أو مسرحية جيدة فقد أثبتها محمد الفيتورى الذى ينحدر من أصل سودانى ولكنه نشأ فى مصر ، والذى كان طوال طفولته مدركا لكونه «أسود وقبيح الشكل» ، والذى وجد راحته أولاً فى التهرب من الواقع ، ثم فى اتخاذ هوية افريقية ، وفى النهاية فى النظر إلى نفسه باعتباره جزءاً من الصراع بين المضطهِد والمضطهدين[٨] .

وقد بلغ الصراع الطائفى الذى مزق أوصال لبنان من الحدة ومن الطول حداً لايمكن تجاهله ، ولكنه تمثل بشكل مفصل فى رواية غادة السمان (١٩٣٨) كوابيس بيروت (١٩٧٦) . وقد أبرزته من خلال محنة حبيبين ينتميان إلى طائفتين مختلفتين ، ولكن التسمية التى يحملها كل منهما لم يتم تحديدها فى أى موضع فى الرواية ، ويصور كل منهما باعتباره ضحية لما اقترفت يداه وكان إحسان عبد القدوس (١٩١٩ ــ)* قد فعل الشىء نفسه فى وقت سابق فى قصة قصيرة جداً اتخذت اسماً معبراً هو «الدين» فى مجموعته المعنونة منتهى الحب (١٩٦٠) حيث تقتل امرأة بيد أسرتها لمنعها من الزواج من رجل من ديانة أخرى ، غير أن قوانين الزواج تؤدى إلى استنباط أن الحبيب كان مسلماً بالضرورة .

★ كتب هذا الفصل من الكتاب قبل وفاة د. لويس عوض (المترجم) . والمعروف أن لويس عوض ، توفى عام ١٩٩٠ .

★ مرة أخرى ، كتب هذا الفصل من الكتاب قبل رحيل إحسان عبد القدوس (المترجم) . والمعروف أن إحسان عبد القدوس توفى عام ١٩٨٩ .

وإذا كان هذا يمثل اهتماماً بعدم التحيز ، فإن العكس تماماً يتضح عندما يتعلق الأمر بالطبقات الاجتماعية . فـ «الغرام بالعمل» لايسبب ومضة فى العيون العربية . فالاغنياء يصورون دون تغيير تقريباً وهم يطحنون وجوه الفقراء ، والرجل العصامى يوضع فى : ور البطل فقط — كما هو الحال فى مسرحية توفيق الحكيم المقصود بها الاحتفاء بالاشتراكية العربية وهى مسرحية الأيدى الناعمة (١٩٥٤)) — عندما يقترب من إنكار للذات مثل ذلك الذى يصوره تولستوى ، ويعتبر ثروته امانة مقدسة ينبغى استخدامها لمصلحة المجموع . ومما يجدر ملاحظته أن الروائية التركية عدلات اجا وجلو قدمت فى إحدى رواياتها رجل صناعة نشيط لاتعوزه الحساسية ، وأرقى ذهنياً من بعض المتشددين الهيمنين على الأمور المنتمية للجناح اليسارى ، ولكنها تعرضت لهجمات عنيفة لقيامها بهذا[٩] .

وأخيراً ، وكأمر طبيعى ، فإن الحب والجنس يحتلان جزءاً كبيراً جداً من الكتابة العربية الحديثة . وقد حظيت العاطفة الجنسية نفسها باهتمام واسع المدى بدءا بإرهاصاتها الأولى ، كما فى مجموعة القصص القصيرة لإدوار الخراط (١٩٢٦ —) اختناقات العشق والصباح[١٠] وحتى مظاهرها الغريبة فى «العملية الكبرى»[١١] ليوسف إدريس التى يقوم فيها طبيب ومعرضة بممارسة الجنس — كتاكيد للحياة — أمام عينى مريض يحتضر . وليست الكاتبات من أكثر الجميع عزوفاً فى هذا المجال ، فنجد مثلا قصة ليلى بعلبكى فى سفينة فضاء من الرقة إلى القمر»[١٢] غير انه يبدو أن هناك بعض التحفظ حول الجنسية المثلية التى تم الاقتراب منها فقط فى وقت متاخر جداً — ١٩٨٨ — وعلى يد واحد من أجرأ الادباء العرب ، وهو بالتحديد يوسف إدريس فى ابو الرجال[١٣] ويمكن للمرء ايضاً ان يستنتج الإصرار على ربط الجنس بالعدوانية والسيادة ، فى انه فى اى لقاء جنسى بين العرب وغير العرب ، يكون العربى هو دائما الشريك الذكر . وقد احطت علماً باستثناء واحد ، يعد تمثيلا متناهيا للخسة وهو فيلم انتج فى السبعينيات بعنوان الصعود إلى الهاوية والذى تقع فيه امراة مصرية فى الحب مع إسرائيلى يتضح أنه جاسوس ، وبذا تنتهى بخيانة وطنها .

وفى الوقت نفسه ، فإن القيود التى يفرضها المجتمع التقليدى على المراة تحظى بالوصف باستمرار ، وليس فقط من جانب المشتغلات بالحركة النسائية مثل نوال السعداوى . ولم يتم ابداً تقديم «الزواج المرتب» بشكل إيجابى ، بالرغم من اننى أعرف امراة يهودية عراقية حظيت بقدر كبير من التعليم وتبدو متحررة ، اعترفت لى بانها لم تتزوج ابداً لأنها — وحيث لم تتم تربيتها من أجل ذلك — وجدت أن مسئولية اختيار رجل واحد تعهد إليه بشأن سعادتها أمر من الثقل بحيث لايمكنها تحمله . وبالمثل ، فإنه من المسلم به أن اتخاذ زوجة واحدة هو الأمر المعتاد فى الزواج ، أما البديل ، فبالرغم من أن القانون والروح الاجتماعية يقرانه ، وقد يمارس حتى بين الكتاب ، فإنه لايقدم ابداً باعتباره مخرجاً مقبولاً من صراعات المثلث الازلى* .

وهناك فرصة اخرى لها جذور فى الواقع الاجتماعى ولكن تم تجاهلها إلى حد كبير الا وهى فحص الزواج

* أى بين الزوج والزوجة والعشيقة أو العشيق (المترجم)

المختلط ، بكل التعقدات الأسرية والطائفية التي يتضمنها . ولدىّ إشارة إلى رواية — وهى رواية ثريا لعيسى عبيد (١٩٢٢)[١٤] — والتي تقوم فيها امرأة مسيحية تبحث عن ذاتها بالتخلى عن عقيدتها (وليس بالضرورة بشكل رسمى) لكى تتزوج من تركى ثرى ، ولكن الرواية تهتم بالحبيب الحقيقى الذى تخلت عنه ، ولكن لايبدو أن الرواية تمتاز بجودة ادبية عالية وفى بستان الكرز لقمر كيلانى (١٩٧٧) فإن واحداً من التعقيدات فى حياة البطلة — اللبنانية وهى تنضم إلى لنضال من أجل فلسطين — ولكنه فقط تعقيد واحد — هو أنها ابنة لأبوين زواجهما مختلط .

وأخيراً ، هناك موضوع كان ينبغى أن يثبت أنه شيق بصفة خاصة وذلك لأنه نتاج ظروف خاصة بالعالم العربى الحديث . وهو ينبع من حقيقة أن فرص التعليم للفتيات قد تأخرت كثيراً بالضرورة عن تلك المتاحة للأولاد ، حتى إن فرص الزواج بين شريكين ذوى تحصيل تعليمى متساو تعد فرصاً ضئيلة للغاية . وفى الثلاثينيات والأربعينيات بصفة خاصة ، ولكن بدرجة اقل فيما بعد ، لم يكن من الأمور التى لايسمع بها أن رجلاً ذا درجة جامعية كان يتزوج فتاة أمية تماماً . ونجد لمحة خاطفة إلى مثل هذا الموقف فى بداية رواية طه حسين اديب (١٩٣٥) ولكنها سرعان ماتختفى لأن الزوج الذى على وشك الإبحار إلى فرنسا ليلتحق بجامعة هناك ، يرسل فجأة ورقة الطلاق إلى الزوجة . أى نوع من الزواج كان سيصبح عليه لو أنه قد استمر ؟ إن التباين فى مثل هذا الارتباط لم يكن فقط فى درجة معلومات الزوجين ، وفهمهما لثقافة مشتركة بينهما ، ولكن فى القيم نفسها التى تشرباها : هو ينتمى إلى نظام تعليمى غربى تماماً ، وهى تنتمى إلى التربية التقليدية . كما انه ليست علاقتهما الشخصية وحدها هى التى كانت ستتأثر . وتُظهر عينة بحثية حديثة[١٥] أن أربعين فى المائة من أساتذة الجامعة العرب الذكور اليوم أمهاتهم أميات . الا توجد مادة صالحة هنا لدراسات عميقة وقيمة ؟

وينظر معظم الكتاب العرب إلى أنفسهم باعتبار أنهم ليسو إلا مرشدين ثقافيين واجتماعيين لمعاصريهم خلال الأزمنة المضطربة . ولايرى حليم بركات (١٩٣٣ -) وهو نفسه عالم اجتماعى وأيضاً روائى وناقد بارز — الأدب باعتباره تجسيداً للوعى الاجتماعى فحسب ، بل يفضل الإنتاج الأدبى الذى يتجاوز مجرد تصوير هذا الوعى إلى تغييره[١٦] . وهذا يستحضر إلى الذهن ملاحظة رولان بارت[١٧] التى يقول فيها إن «التأثير المنتشر للحقائق السياسية والاجتماعية فى الحقل الأدبى المتعلق بالوعى قد نتج عنه نوع جديد من حملة القلم ، يقع فى منتصف الطريق بين عضو الحزب والكاتب ، يستمد من الأول صورة مثالية للإنسان الملتزم ومن الثانى فكرة أن العمل المكتوب عبارة عن عمل ... فالكتابة هنا تمثل التوقيع الذى يضعه المرء فى نهاية إعلان لم يكتبه المرء بنفسه» .

والبرنامج الذى أعلنه المثقفون العرب على مدى مايقرب من مائة عام هو الحداثة ، والتى تُفهم بشكل عام باعتبارها تحقيق قيم الحضارة الغربية ، وهذه القيم أكثر مايضمها إلى بعضها البعض هو القومية . وفى وقت لاحق اصبحت الاشتراكية تقريباً جزءاً لايتجزأ منه . وعن طريق اتفاق جماعى غير مكتوب ، فإن الكتّاب يتحاشون جوانب الواقع التى يمكن أن تلقى بظلال من الشك ليس فقط حول شرعية تفكيرهم المثالى ، ولكن أيضا حول المدى الذى وصل إليه فى طريق التحقق . إنهم من خلال هذه

القيود التى فرضوها على أنفسهم ، يسمحون لأنفسهم بمحاولة سبر الأغوار .

الهوامش

١ ــ محمد الفيتورى ، مقدمة لكتابة **أنكريني بإفريقيا** (القاهرة ، دار القلم ، ١٩٦٦) .

٢ ــ ترجمت كلنا القصتين سيزا قاسم وملك هاشم ف Flights of Fantasy (شطحات الخيال) (القاهرة ، دار نشر إلياس الحديثة ١٩٨٥) ص ص ٥٣ ــ ٥٥ ، ١٨٥ ــ ١٩١ .

٣ ــ عز الدين نجيب ، **أغنية الدمية** (دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٤) .

٤ ــ انظر ، على سبيل المثال ، عمل مصطفى محمود غير متقن الكتابة **رجل تحت الصفر** (بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٢) .

(٥) [يشير هذا الهامش إلى فصل عنوانه «الحركة المسرحية للعرب» الوارد ف الكتاب نفسه] المترجم .

٦ ــ محمد الدسوقى ، **طه حسين يتحدث عن اعلام عصره** (ليبيا وتونس ، دار الكتاب العربى ، ١٩٧٨) ص ص ٦٠ ، ٩١ .

٧ ــ [يحيل هذا الهامش القارىء إلى فصل عنوانه «الموضوعات المتعلقة بالمسيحية واليهودية» الوارد ف الكتاب نفسه] المترجم .

٨ ــ محمد الفيتورى فى مقدمته لكتابه **أنكريني يا إفريقيا** ، ومقدمة محمود أمين العالم لعمل الشاعر **اغانى إفريقيا** (بيروت ١٩٥٦) .

٩ ــ إلين إرفين ، روايات عدلات أجا وجلو : تعاقد القص والوعى الاجتماعى النسوى» (رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة كولومبيا ، ١٩٨٨) ص ص ٣٢٥ ــ ٣٧١ ، ٤٠٦ ، والرواية المعنية **هى أربعة أو خمسة اشخاص** (اسطنبول ، رمزى كتابوى ، ١٩٨٤) .

١٠ ــ إدوار الخراط ، **اختناقات العشق والصباح** (دار المستقبل العربى ، ١٩٨٣) .

١١ ــ يوسف إدريس فى مجموعته المعنونة **الدعارة** (القاهرة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨) ص ص ١٦٩ ــ ٢٠٦ .

١٢ ــ ليلى بعلبكى ، سفينة فضاء من الرقة إلى القمر ترجمها دينيس جونسون ــ ديفيز ، **قصص قصيرة عربية** (مطبعة جامعة اكسفورد ، ١٩٦٧) .

١٣ ــ يوسف إدريس ، أبو الرجال ، والنص والترجمة لسعد الخادم منشوران معاً (فرديركتون برونزويك ، مطبعة يورك ، ١٩٨٨) .

١٤ ــ منى موسى ، **أصول القصص العربى الحديث** (واشنطون العاصمة مطبعة القارات الثلاث ، ١٩٨٣) ص ١٧٤ .

١٥ ــ محمد صبور Homo Academicus Arabicus (مطبوعات جامعة جونسو ف العلوم الاجتماعية ، رقم ١١ ، ١٩٨٨) ص ص ٩٦ ــ ٩٧ .

١٦ ــ حليم بركات ، «رؤى الواقع الاجتماعى ف الرواية العربية المعاصرة» **بحث فى ندوة الدراسات العربية المعاصرة** ، رقم ١ (واشنطون العاصمة ، معهد التنمية العربية ، جامعة جورجتاون ، ١٩٧٧) ص ٤٤ .

١٧ ــ رولان بارت ، ورد ف سامية محرز «الزيني بركات : القص باعتباره استراتيجية» **المجلة ربيع السنوية للدراسات العربية** المجلد ٨ ، العدد ٢ (ربيع ١٩٨٦) ص ١٢٠ .

صلاح فضل

الاسلوب السينمائى فى الرواية
« وردية ليل » نموذجا

الفيلم السينمائى :

السينما أحدث الفنون ، جاءت بعد الفنون اللغوية والموسيقية والتشكيلية بآلاف السنين ، وافادت من تقنياتها الجمالية فى تكوين أدواتها الخاصة التى طوعتها العلوم الحديثة : فرصيدها الفنى والجمالى على جدته أشد رهافة وتركيبا وعمقا فى الزمن مما يبدو للوهلة الأولى . وبينما يستخدم مبدع الفنون الأخرى أدوات مادية كمفردات للغته الفنية ، سواء كانت الكلمة أو اللون أو الصوت فإن مؤلف السينما - وهو المخرج - يستخدم عناصر من مستوى مادى ومعنوى وبشرى فى تشكيله لنصه . فهو يكتب الفيلم بقلم يتكون من المناظر والممثلين والسيناريو والكاميرا وغيرها . وهو عندما يعيد المشهد ويضبط الضوء والزوايا وملامح الممثل إنما يعدل فى مسوداته مثل الشاعر الذى يشطب كلمة قلقة ليسجل غيرها أكثر انسجاما . فمفردات الفيلم - وهى اللقطات - تزخر فى تكوينها بعناصر تقنية وجمالية لا تتضمنها أية مفردات للفنون السابقة عليها ، فهى إذن لغة شديدة التركيب إذا قورنت بغيرها من اللغات الطبيعية والفنية . الشعر مثلا لغة ثانوية لأنه يستخدم فحسب اللغة الطبيعية ويبنى رسالته فوق رسالتها ؛ أما السينما فهى لغة ثالثة تفيد من كل من اللغة الطبيعية والشعر والتشكيل والموسيقى والفعل الإنسانى معا ، فهى نتيجة لذلك متعددة الأبعاد .

ومع انها وليدة كل من الفن والعلم : فأبوها المباشر هو المسرح وأمها التكنولوجيا إلا أنها تقدم جملة من الخصائص الجمالية الحيوية الجديدة التى تعود لتثرى الفنون القديمة ، وكم من أم تتعلم من ابنتها . وهكذا الرواية فى موقفها من فن السينما .

فالفيلم يختلف عن الرواية - مع اعتماده على السيناريو - من جوانب كثيرة ؛ من أهمها أن الرواية ليست لها مفردات تقيم منها عالمها غير الكلمات ؛ أما السينما فمفرداتها كما ذكرنا متنوعة مما يجعل إمكاناتها

غير محدودة جماليا وإذا كنا فى الرواية لا نستطيع أن نقرأ مثلا مشهدين فى الآن ذاته فإن بوسعنا فى السينما ـ وهى تعتمد على التزامن ـ أن نرى عشرات الوحدات البصرية ونسمع معها الموسيقى والكلام وزقزقة العصافير فى نفس الوقت . غير أن طول خبرة الإنسان باللغة وفنونها قد جعلته أقدر على استثمار جميع طاقاتها فى الخلق والتخييل لتقديم عالمه الداخلى . فالسينما محدودة بدورها فى قدرتها على تمثيل خلجات الروح وذبذبات المشاعر مما يكاد يستعصى على الترجمة الكاملة فى حركة الوجه ونبرة الصوت . لقد جابت اللغة عبر عصور سوغلة ظلمات النفس البشرية وترجمت دقائقها واختزنت مشاعرها واسهمت بالتوارث فى صنعها . ومازال الكاميرا تنزلق ـ مثل الفتاة الطائشة ـ على سطح جليد هذا العالم . قد تحسن التزلج وتجيد إيقاعاته وحركاته . لكنها حتى الآن لا تستطيع أن تذيبه بأنفاسها الحارة العبقة . ويكفى أن نتذكر مثلا أن نسبة كبيرة من المادة اللغوية تعتمد على صيغ النفى ، وهى اشكال لا يمكن ترجمتها بالصورة : فبوسعى أن اقول فى عبارة موجزة . انا لم اخرج تلك الليلة ولم اقابل أصدقائى ، ولم أتناول عشاء فى مطعم صاخب ، ولم أر وجه حبيبتى ، بل عكفت على القراءة فى الحجرة «فلا تستطيع الصورة السينمائية سوى التقاط الجملة الأخيرة وتمثيلها مغفلة تقريبا مجموعة الحالات المنفية الأخرى حيث لا يمكن تقديمها إلا بحيل إيحائية عسيرة .

فالقلم السينمائى إذن يقتصر على اقتناص سطح الأشياء ويتنازل مكرها عن أعماقها غير المدركة ، لكن الرواية عندما توظفه فهى تضم إمكاناته الحركية والبصرية دون أن تفقد قدرات لغتها الخاصة إلا بالقدر اليسير .

سيناريو القص :

عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائى قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب . وسنختار منهم اكثرهم تمثيلا لهذا الاتجاه . وربما كان النجاح الذى أحرزه فيلم «الكيت كات» المأخوذ عن قصة «مالك الحزين» مبررا كى نبدأ بمقارنة أحدث روايات «إبراهيم أصلان» : فهو كاتب يمتلك حاسة سينمائية حادة فى سرده ، ويوظفها باقتدار ووعى . يكتب مقاطع تصويرية ، تتوزع على لقطات ، تتراوح فى القرب والبعد بانتظام . وتتميز بحركية سلسة تلقائية ، دون انتقال مفاجىء أو متعثر . يمسح الأشخاص والأماكن من خارج . ويعزف عن أى ملمح توصيفى لا يستمد مادته من الأشكال والألوان . يختار الأفعال ذات الدلالة المتحركة ، ولا يفضى ببيان تعجز عدسة الكاميرا عن التقاطه . حتى اقترب من ناحية الشرب المفتوح . والعامل الذى ينحنى بسترته القصيرة البيضاء . يسوى كتلة اللحم ويديرها أمام النار . وشم رائحة الشواء وهو يقول» .

تركزت العدسة فى هذه اللقطة القريبة على العين الباسمة من أجل الرجل وهو يقترب فى اتجاه المشرب المفتوح ، لابد أن يقع جزء من المنظور فى مجال التصوير ، تلتقط الكاميرا شكل العامل المنحنى بسترته البيضاء وهو يمارس عمله . تتوالى أفعال المضارعة المعادلة لعملية التصوير . وتتتابع بقية المعطيات الحسية لتؤدى وظائفها فى الحضور . فإذا كنا نرى الآن . وسنسمع فورا ، فإن بوسعنا أيضا أن نشم ، ورائحة الشواء يمكن حينئذ أن تقيم توازيا رمزيا بين كتلة اللحم وجسد الفتاة الذى أطلق إشعاعاته اللاقطة من عينها لاجتذاب الرجل . ولا يلبث الصوت أن يدخل المشهد فى حوار بالغ الاقتصاد والدقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتكثيف فى تصوير هذا النوع من «غزل الصيد» السريع :

«أهلا» قالت : «أهلا» . «على فين» : «انت اللى على فين ؟» قال : أبدا » واللافت فى هذا المقطع انه يكاد يكون تسجيلا صوتيا من ضجة الشارع القاهرى . تتركز حيويته فى تفاهته وعاميته وتمثيله الصائب للحظة لقاء عابر غير مقصود .

ثم يتابع الكاتب تصويره من منظور اقرب : «وحدق فى عينيها الكبيرتين وقد انعكس فيهما نور اللمبات الصغيرة الملونة . وسمع الصوت الذى أحدثه يقول فى المشهد الأول من آخر رواياته «وردية ليل» .

«غادر العربة عند دار القضاء العالى . وعبر ٢٦ يوليو ذا الاتجاهين . ومشى فى الجانب الآخر . كان الوقت ليلا . واللمبات الملونة تحيط بالإعلان المعلق على مدخل السينما الذى ازدحم برواد التاسعة .»

ليس عبثا أن يكون موقع المشهد الأول عند باب سينما يعرفها كل سكان القاهرة ، فهى سينما « ريفولى » ولا حاجة به إلى تسميتها لانه قد اختار هندسة مناظره من شوارع القاهرة ، حيث جعل منها «البلاتوه» الذى يعمل فوقه . وتستطيع عدسة الكلمات عنده أن تبنى المشهد بدقة منذ مغادرة الرجل للعربة عند مبنى دار القضاء العالى بأعمدته الرومانية العالية ومدخله المهيب المألوف فى الأفلام المصرية . ثم عبوره لشارع ٢٦ يوليو ـ ذى الاتجاهين ـ لأن على الممثل أن يدير وجهه فى كلا الاتجاهين عند العبور ، فهو تفصيل غير مجانى إذ يمكن أن يترجم فى حركة . ويمشى الرجل فى الاتجاه الآخر على الرصيف المقابل مبتعدا عن الكاميرا التى تعطى ظهرها لميدان الإسعاف ، متوجها إلى مدخل سينما ريفولى . لكن الفقرة لا تغفل عناصر الإضاءة ومؤشرات الزمن . فالوقت ليل ، وأنوار إعلانات السينما المعلقة تسقط فى المدخل على رواد الساعة التاسعة المتزاحمين . لا نتصور تحديدا أدق من ذلك لسيناريو المكان والزمان ودرجة المنظور فى هذه اللقطة . وعندئذ تقترب الكاميرا من الهدف الثانى لالتقاط منظور أول قريب :ـ «كانت عيناها تبسمان من أجله العامل بحافة السكين وهو يلعلم فتات اللحم فى جانب الصينية المعدنية المستديرة فالكاميرا لا تلتقط عمود «الشاورماء» ، إذ يقع خارج منطقة الرؤية المكبرة.لكن الذى يسجل منه هو صوت ارتطام السكين بالمعدن . ولا تستمر لحظة التحديق فى العينين طويلا . فالاتصال قد حدث ، والصيد قد بدأ . والكلمات القليلة السابقة تؤكد أنه حيث لا توجد وجهة محددة لكل منهما فبوسعهما إذن توحيد اتجاههما . كل يعرف ما يريد الآخر ويوافق عليه . ببساطة الشارع وحكم الاحتراف .

وتكتمل الفقرة بما تسجله الكلمات من شكل ولون ـ من منظور متوسط هذه المرة . حيث تقول : « تحركا ببطء حتى عبرا المدخل الزجاجى المفتوح . كانت تسبقه قليلا وترتدى فستانا من التيل . وتثبت فى جانب شعرها الكثيف خرزة ثقيلة زرقاء» .

ومع أن نقطة الرصد تظل من الخارج ، فهذا هو شرط الأسلوب السينمائى ، إلا أنها يمكن أن تتوافق مع عين الرجل وهى ترى الفتاة تسبقه قليلا ، مما يسمح له بأن يلاحظ رداءها التيل ، وشعرها الجعد وخرزتها السوقية . وكلها تفاصيل بصرية كافية لتحديد الشخصية وضبط إيقاع الموقف الذى يمضى طبقا لهندسة لغوية ذات تصميم سينمائى باده . فإذا ضم إلى ذلك ما يفضى إليه من بقية عناصر الحوار ، وترك الرجل الفتاة مع نسخة من صحيفة اليوم التالى . فهو ذاهب للعمل ولم يقصد الصيد ، ترسب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى وعينا وعروقنا إحساس غامر بهذا الشارع المصرى العابث . وبدأنا فى استجلاء بقية الخرزات الملونة فى تميمة الحياة ، حتى نعود لاستحضار هذه الصورة فى نهاية الأمر .

سلطة المكان :

إذا تذكرنا التقسيم الجمالى للفنون إلى زمانية مثل الموسيقى وفنون اللغة ومكانية مثل النحت والرسم والعمارة ادركنا أن السينما فن يكرس سلطة المكان على الزمان ! فهو يعتمد على الفضاء البصرى وتحريك المشاهد فوق سطح منظور . وإذا كان الزمان والمكان ـ كما يقول الفلاسفة ـ وجهان لعملة واحدة ، فإن الوجه الذى يقع فيه فن السينما هو من ناحية المكان المتزامن . فلا سبيل لتمثيل مرور الزمن فى الفيلم مثلا سوى عن طريق انتقال المشاهد وتغير المرئيات بطريقة بصرية ، فالرواية تعبر باللغة ـ وهى زمانية منطوقة اصلا والكتابة المكانية مجرد تثبيت شكلى لها ـ وتؤدى للشعور بمرور الزمن . أما السينما فهى ترسم مفارقة «المكياج» فى تغير الشعر من السواد إلى البياض ، وتغضن الملامح وتهدلها ، وتحول الوان الأشياء والطبيعة ، كى تشير إلى مرور الزمن عبر قيم تشكيلية مرئية .

فتتابع اشكال المكان هو وسيلة السينما للتعبير عن الزمان . إذا تحرك المكان ونطق ، وتحاور مع الأمكنة الأخرى من داخل وخارج ، من منزل وطبيعة ، من قبر وحديقة ، من حجرة إلى بحر وسماء . عندئذ يسفر عن تجلياته الناعمة والخشنة ، الثرية بالالوان والعطور ، ويأخذ حظه من الحركة والحيوية والتنوع . ويصبح بوسعه أن يزهر جمالياته .

وإذا كان الفلاسفة يقولون أيضا إن المكان لا معنى له ، فإننا نرى بالفعل أن هذا المظهر الزمنى للحركة هو الذى ينتج المعنى . ولنأخذ مثلا بسيطا . عندما نشاهد لوحة لرجل يغلق النافذة لا يمكننا أن ندرك بدقة سبب هذا الفعل ، فإذا كنا قد لاحظنا فى صورة سابقة ارتجافه وقيامه لإغلاق النافذة فإن هذا الفعل الأخير لا يلبث أن يكتسب دلالته من تتابعه مع الصور السابقة . إن إحساسه بالبرد أو استعداده للخروج هو الذى دعاه لذلك . فتتابع المشاهد ـ وهو عنصر زمنى ـ هو الذى يضفى عليها معانى السببية ، وهكذا فإن المكان يكاد يخلو من المعنى ما لم يقترن بالزمان . والحد الأدنى للزمان أن يجمع المكان بين مشهدين ، حتى فى لوحة واحدة . مثل رجل يطعن آخر بالسكين بينما هناك امرأة شبه عارية قابعة مذعورة فى ركن اللوحة . إن حوار الأمكنة هو تزامنها وهو مبعث دلالتها . لكن تظل مشكلة المعنى ومحدوديته فى الفنون المكانية بارزة . لأن النص الفنى عموما يطمح كما يقول السيميولوجيون إلى أن يقدم فى مساحة محدودة لها بداية ونهاية شيئاً غير محدود هو الواقع الخارجى . والنص السينمائى ـ بطبيعته الأيقونية الواضحة ـ بالغ الصرامة فى محدوديته قياسا على الموسيقى أو اللغة الطبيعية مثلا .

واقرب شاهد على ذلك أن تعدد الدلالة فى كل من الموسيقى واللغة يقترن بالخاصية الرمزية لهما ويتجاوب مع إمكاناتهما . فإذا ترجما إلى فضاء سينمائى مكانى كانت هذه الترجمة بالضرورة اختيارا من بين قراءات تخييلية متعددة ، وعندئذ تنحصر مسافة المعنى فى نطاق اضيق ، لأن المكان والمشهد البصرى يقيدان المعنى ، ينصان عليه ، يوجدانه .

ويكفى أن نتذكر نقل الأساطير إلى السينما وما يترتب عليه من إصابتها بالهزال والفقر لندرك أن التجسيد ـ على

لذاته الجمالية ـ يحرم الروح من آفاق التجريد ، والقلب من نبض الإيحاء ، والذهن من تعدد الدلالات المحتملة .

وقد كان رواد الأسلوب السينمائي في الرواية على وعي تام بهذه الخواص الجمالية ، « فروب جـرييه » يقـول : الحقيقـة أن العـالم ليس ذا معنى ، وليس عبثـا . إنـه ببساطة «موجود» . وعلى أية حال فإن وجوده هو أكثر شيء يتميز به . إن مئات الروايات التي مثلت للسينما تتيح لنا فرصة أن نعيش إراديا هذه التجربة المثيرة للفضول ، فالسينما ـ وهي أيضـا وريثة تقليـد الطبيعة والتحليـل النفسي ـ لا تهـدف في معظم الأحيان إلا لنقـل قصة إلى صور . إن السينما تهـدف إلى أن تفرض عـلى القارىء المعنى الذي تعلق جمل الكتاب عليه للقارىء ، وذلك عن طريق ترجمة بعض المشاهد المختارة بعناية .. ينبغي أن نحاول بناء عـالم أكثر صـلابة ومبـاشرة بـدلا من عالم الدلالات . ولتفرض الأشياء والحركات التعبيرية نفسها بطريقة الحضور أولا . وليستمر هذا الحضور بعد ذلك في احتلال الصدارة .. إن الصفة البصرية الوصفيـة التي تكتفي بقياس كل شيء ووضعه في مكانه وتحديده وتعريفه تشير إلى طريق صعب لفن روائي جديد «هذا الفن ليس سوى الأسلوب السينمائي للسرد .

شريط الزمان :

يتميز هذا الأسلوب بالدقة في ترجمة فضاء الزمن إلى ألوان وأشكال وأمكنة متتابعة . يختار الأدوات والمنـاظر التي تعبق برائحة التاريخ . وإذا استخدم فعل المـاضي فلكي يشير إلى المسافة التي تفصله عن الحاضر . ورواية «وردية ليل» تتوزع بين هذين القطبين . تقدم ماضيـا في فصـولها الأولى بصيغـة الحضـور ، يحـدث أمـامنـا ولا يروى . ثم تقفز عـلى هوة زمنيـة لتقدم في الفصـول الأخيرة حاضرا آخر جاء بعده ، فتقيم من مفارقة الكتلتين منظورها ورؤيتها للحياة والأحياء . فبنيتها الكبرى تحقق هذا النموذج السينمائي في السرد . مثلما تحققه مشاهدها التفصيلية .

ولنتوقف عند الفصل الرابع لندقق في استطلاع كيفية ادائها لفكرة مرور الزمن بطريقة بصرية . فالراوي ـ في مرحلته الأولى ـ موزع البرقيات الشاب الذي مازال تحت التدريب ، وسيحل محل «عم جرجس» الذي ينتقل بدوره ليصبح رئيسا لمكتب التوزيع بدلا من «عم بيومي» المحال للتقاعد . لكن ذلك يترجم إلى تنقـل في الأمكنة . فـدرج المكتب سينتقل من عهدته إلى مسئولية رئيس المجموعـة الجـديـد . وصـاحبـه ـ حتى الآن ـ يفتحـه ويفحص محتوياته . يلتقط منها صورة «لأيام زمان» ، ويدعو زميله للاطلاع عليها وتبين الملامح والوجوه . عندما كانا شابين بين مجموعة من الزملاء الذين مات بعضهم وهرم بعضهم الآخر . الصورة تقابل الأصل فتبرز في المسافة الفاصلة بينهما مساحة الزمن المنقضي . يخرج أيضا ورقة مطوية ويقول «شوف برقيات النهـاني بتاعـة زمان» .. كـانت نموذجا قديما ومصفـرا ، في أعلاهـا صورة لـولد وبنت يحملان باقة من الورود الملونة . وكانت عبارات التهنئـة واسم مـاركوني ـ الشـركة التي كـانت تتبعها مصلحـة التلغراف حينئذ ـ مطبوعة كلها بالإنجليزية . يجسد هذا النموذج بدوره المسافة الزمنية على سطح مكاني رقيق . كمـا أن الأشياء ليست وحـدها في حمـل بيان الـزمان ، فـالأشخاص أيضـا بعاداتهم وتصـرفاتهم ومشـاعرهم يعكسون الفارق بين الأجيال ويجسدون ذاكرة التاريخ .

فهذان العجوزان ـ رئيسا الراوى ـ يعرفان سكان منطقة التوزيع فردا فردا وتاريخهم وماضيهم . والبرقية التى وردت ليلة عيد الميلاد لتهنئة السيدة «ميرا بودوفيتش» التى تقطن فى ٣ شارع زكى تجعل «عم بيومى» يتذكر مسكنها وشكلها الجميل ، وزوجها اليوغوسلافى الذى مات عنها ، ويصر رئيس التوزيع على القيام بنفسه لتسليم البرقية بصحبة الشاب المتدرب . فهو لا ينسى أن زوجها قد اعتاد طيلة عمره أن ينفحه «نصف فرنك فضة» كلما سلم له برقية . ويبدو أن طلعة السيدة الفاتنة وجمالها الذى لم يغرب فى عينيه بعد ، فهو أقل منه ، كانت حوافز أشد إثارة لانتباهه . وعندما يصل للمسكن ، وتفتح له السيدة ! «رأيت الجدار المقابل مغطى بأرفف الكتب الداكنة المصفوفة ، ولوحة زيتية تمثل وجها مضيئا لسيدة شابة وجميلة . وفى الركن البعيد ، كانت منضدة عليها جراموفون من الخشب الابنوس اللامع يعلوه بوق كبير» هكذا تلعب الأشياء بمظهرها وبريقها دورها فى حمل رسالة الزمن والتعبير البصرى عن مروره ، فهى ليست مناظر صامتة ، بل تتكلم بلغتها وتمنح أسلوب الرواية خاصية البعد السينمائى المعتمد على السطح فى التجسيد وعلى المكان فى تقديم الزمان .

وعندما يتذكر الموزع العجوز هذا التاريخ فيخبر رفيقه الشاب ـ فالذاكرة لا تعمل من الداخل ، بل لابد لها فى السرد من ترجمة صوتية ـ يخبره أن عبد الناصر كان يحبس «الخواجة» زوجها كلما جاء «نيتو» إلى مصر ، ولا يتركه إلا عندما تنتهى الزيارة ، وأن «ميرا» كانت تأتى إلى المعتقل وهى تحمل الطعام والسجائر ، فإن صوت هذا الماضى ، الشخصى والعام لا يلبث أن يكون جديلة رقيقة تختلط بصوت «قطعة معدنية يرتفع رنينها النحيل الصافى فى صمت الليل بينما هى تقع من درجة إلى أخرى حتى تخرج إلى نور الطريق» . كانت قد سقطت من يده بعد أن طوتها السيدة فى إيصال التسليم ، مثلما كانت عادة زوجها . ويتابعها الراوى وهى تجرى وترف قليلا حتى تستقر . فى هذه اللقطة نجد أن دورة القطعة المعدنية تصبح معادلا بسيطا وصائتا لدورة الزمن . ونجد أن الرواية عندما تعمد إلى هذه التقنية ذات الصبغة السينمائية تتخلص من جميع الشحوم البلاغية العالقة بالخطاب الأدبى لتغدو فى رشاقة ممثلات «هوليود» وهى تقدم أشد الأحداث إثارة للشجن بكلمات قليلة ودالة ، وبالغة القوة والتأثير .

حركة المنظور :

تتميز لغة السينما بمرونتها الشديدة فى استخدام قرب المنظور وبعده من لقطة إلى أخرى : ويتذكر بعض منظرى جماليات السينما أن الفيلم اليابانى «امرأة على الرمال» مثلا يبدأ بمشهد هائل لعدد كبير من الحجارة المتحركة المتطايرة ، ثم لا تلبث الكاميرا أن تبتعد ، ويتبين أن المشهد كان تصويرا شديد القرب لزوبعة رملية تحولت فيه ذرات التراب إلى قطع من الحجارة . فالسينما تقدم أحيانا آلاف البشر فى منظر واحد ويمكن لها أن تقترب حتى تتركز على تفصيل صغير فى وجه طفل . ومن الطريف ملاحظة أن الرسم لم يستثمر كثيرا هذه الخاصية التشكيلية ، لأن اختلاف أحجام اللوحات وتقاليد المنظور حددت من هذه الإمكانية . بينما نجد الرواية هى الفن الذى يكاد يضارع السينما فى ذلك ، عندما تستغرق فى تصوير حدث بسيط تم فى لحظة سريعة من جانب ، وتوجز أحداثا أخرى طويلة فى كلمات مكثفة من جانب آخر . لكن تظل خاصية السينما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأساسية هى التوظيف المنتظم لعمليات التبادل السريع بين اللقطات وخلق حركية القرب والبعد . فإذا عمدت الرواية إلى الاستخدام المنظم لهذه الخاصية كانت أقرب إلى الإيقاع السينمائى . وإذا تباطأت فى هذا التبادل وقلت فيها انتقالات القرب والبعد ـ كما هو الحال فى الأساليب الأخرى ـ فإنها حينئذ لا تستخدم التقنية السينمائية .

ومن اليسير أن نختبر وجود هذه الخاصية على مستوى البنية الكلية للنص الروائى : إذ أن تفاوت إيقاع المشاهد أو تجانسها هو الذى يتحول بالسرعة إلى مصدر جديد للمعلومات ويطيل مدة استقبالنا له مما يعد منبع التأثير الجمالى للنص . وهذا التفاوت موجود دائما فى الرواية . لكن توظيفه وانتظامه وسرعته هو الذى يضفى الحركية على نسق النص . فكلما دارت الكاميرا وتغير مكان الرصد من الأمام إلى الخلف ومن القرب بتضخيمه والبعد بتصغيره نطقت اللقطات بلغتها التعبيرية الخاصة . وإذا عادت الرواية مرة أخرى للإفادة من هذه التقنية تأكد لنا ما يقوله النقاد التشكيليون من أن «جميع الصور تدين لصور أخرى أكثر مما تدين للطبيعة» فالصور الأخرى هى التى تعلمنا أساليب التصوير وليس الواقع المرئى الذى يبدو أنها أخذت منه .

ويترتب على ذلك شىء هام بالنسبة لتقنية الراوى فى منظور الأسلوب السينمائى للسرد ، فالروايات الأخرى تستخدم الصوت المفرد أو المتعدد لتحقيق وظائف جمالية متعادلة . أما السرد البصرى فإن الراوى فيه هو الكاميرا المتحركة . ومن ثم فإننا إذا شئنا الدقة يتعين علينا ملاحظة التعدد الحتمى للمرئى فيها . ومع أن السينما عرفت وتعرف دائما البطل المركزى الذى يطغى بحضوره على الآخرين ويستقطب اهتمام المشاهدين ، إلا أنها لا تستطيع إخراج هؤلاء الآخرين من حيز دائرة المرئى ، ومن ثم يصبح وجودهم موازيا لوجود البطل المركزى . فالسينما لا تعرف الاستقطاب الكامل وتمرير الآخرين عبر وعى منفرد كما عرفت الرواية . وهى لذلك تحقق نسبة أعلى من الحضور المتعدد بما يتبعه من درامية وصراع أو اكتمال تشكيلى على أقل تقدير ، فهى تعدد المنظور تبعا لتعدد المرئى بالضرورة . وبنية «وردية ليل» تخضع بدقة لهذا المفهوم السينمائى . فهى تعرض مجموعة من الشخوص فى دائرة عمل يحددها العنوان . ومع أنها تبدأ من منظور قطب واحد مرئى هو «سليمان» فى علاقاته بزفيقه الشاب ورئيسيه العجوزين . إلا أنها سرعان ما تنتقل فى الفقرة رقم ٦ إلى هذا الرفيق ورئيسه لمتابعتهم بنفس اللمسات الحانية والكشف الوضىء عن عوالمهم البسيطة المتسقة . يشيرون إلى «سليمان» وهم يمارسون عملهم فى تصنيف البرقيات . وتجهيزها للتوزيع ، لكنهم هنا حاضرون بنفس القوة ؛ لا يتم تمثلهم فحسب عبر منظور آخر كما يحدث فى الرواية غير السينمائية . فهذا الأسلوب يحقق درجة أعلى من توازن الإيقاع بين الشخوص وتعادل الأدوار قياسا على الأساليب الأخرى ، خاصة الأسلوب الغنائى الذى يميل إلى نفى الآخرين وتهميشهم . ويترتب على تعدد المرئى هنا تغير السطح بطبيعة الحال بطريقة حركية . كما يترتب عليه تعدد الزمن فلا يمكن تبئير الأحداث بالتركيز المسرف على لحظة واحدة مثلما تفعل الأساليب الأخرى ، وتقوم عمليات التزامن ومؤشرات الأمكنة بدورها فى ضبط سرعة الأحداث وتبادل الشخوص وإنتاج الدلالة الكلية للنص الفنى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علاقات الألفة :

«وردية ليل» رواية قصيرة ، عنقودية ، تتألف من مجموعة من «الحبات» الصغيرة التي يصل تعدادها إلى ١٥ حبة ، تتفاوت قليلا في حجمها . ليست فيها وحدة حدث كلي ، ولا وقائع متكاملة ؛ بل تقدم جملة من المشاهد المتناثرة في حياة حفنة من الرجال على مرحلتين . منهم شابان على وجه الخصوص يحتلان بؤرة السرد ويقومان بعمل جماعي ، هو توزيع البرقيات خلال وردية الليل في وسط القاهرة . ثم تشتتهما الأيام لتعود فتجمعهما بصدفة شجية . والرواية تتخذ أسلوب الرصد الخارجي المركز ، تعتمد على التقاط المشاهد وعرضها دون ربط أو تعليق غير ما يتم بعملية التركيب . لكن ثمة تيار خفي يسري بين هذه الحبات ويجمع عقدها متجاوزا مجرد تجاور الأشخاص ، ربما كان هذا التيار ينعكس أساسا في العنوان «وردية ليل» بكلمتيه معا . فالوردية تشير إلى شخوص تتناوب العمل ، تنتمي إلى جذع واحد تتفرع منه ، تورق وتثمر فيه . يسري إليها نسغ الحياة مما يعتمل في عروقه من ماء . كلها تنبت على سطحه مثل أوراق الورد ، تربطها فحسب علاقة الأصل العنقودي المشترك . وهي وردية ليلية ، تدور في إطار زمني يمتاز بالإبهام والسكينة والحميمية . هذه الحميمية هي جوهر تيار الرواية ومحور دلالتها الأساسية ، فهي التي تمثل طبيعة علاقة الأشخاص ببعضهم ، وعلاقتهم بالأشياء في مستوياتها العديدة . من منا مثلا لا يدرك ألفة الإنسان المصري مع «كوب الشاي» وإدمانه الخمري المحبب له . لكنْ قليلا من الروايات - منذ أرخص ليالي ليوسف إدريس - تصور دون خطابة هذه العلاقة . لا نكاد نطالع ورقة من هذه الوردية دون أن يطل منها «كوب شاي» بعد أو يرتشف . ويخصص فصل كامل لشرح طريقة الإمساك به ومواجهة سخونته بتفاصيل الحركة البطيئة عندما يذهب «سليمان» لاستحضاره ويفتح الباب وهو يمسك به بكلتا يديه . وإذا كانت السينما عادة تعمد إلى نَشْيُؤ الأشخاص وتشخيص الأشياء فإن «وردية ليل» تشف عن درجة عالية من التفاعل بين الطرفين . حيث تعكس بشاعرية العدسة وتلقائية الحركة مكنون طاقة الألفة بين الصحاب والرفاق ، دون مبالغة . فهذا سليمان يذهب في يوم إجازته بعد مداعبته لابنه إلى رفيقه محمود . ويمر على سوق «الكانتو» أو الأشياء القديمة فيصطحب معه - كعادته دائما - شيئا قديما يصلحه ويقومان ببث الروح فيه .

هذا هو لب الرواية . تفجير طاقة الحنو في العلاقة بين الشخوص والأشياء . إشعال نور الحياة في قلبها . ببساطة وألفة آسرة .

لكنه كي يراها في أصفى أشكالها لابد أن يشهدها أيضا وهي تنتهك . عندما يرقب مثلا عبر نافذته الزجاجية - بعد أن يكون قد تقدم به العمر - فتاة شابة تريد أن تبعث ببرقية لرفيقها في الخارج كي لا ينتظرها ؛ لأنها تزوجت من الرجل العجوز ذي الجلباب الأبيض الذي دس في يدها ورقة بعشرة جنيهات كي تدفع منها ثمن البرقية . وتفضي لنا العدسة بمكنون هذه الألفة التي تتمزق في سطور حوارية عضوية ومقتصدة . عندما تطلب الفتاة من موظف المكتب «سليمان» أن يصوغ لها كلمات البرقية بلغة مكتوبة . وفي المسافة الفاصلة بين العامية والفصحى ، وبين الفتاة والموظف الجالس خلف النافذة الزجاجية ، وبينها وبين من آثرته بالزواج من ناحية ، والذي ينتظرها من ناحية أخرى ، نشهد شريط الحياة في المجتمع المصري يمر أمامنا في شريحة حميمية دالة .

ARCHIVE
https://Archivebeta.Sakhrit.com

وكما يعمد «المونتير» فى تركيبه للفيلم إلى إدخال لقطة تسجيلية فى نسيج أحداثه من الوقائع التاريخية المصورة بالابيض والاسود فحسب ، يورد إبراهيم أصلان نصا لبرقية ارسلت من مكتب تلغراف رمسيس فى منتصف السبعينيات . بعثها المدعو «طلعت السيد جلاب» إلى «ليلى هاشم المصرية» فى جناح النساء بسجن مكة العمومى بالسعودية .

وعلى من يريد أن يشهد كيفية علاقات الالفة الحميمة فى المجتمع المصرى فى عصر الانفتاح أن يقرأ هذا النص الذى كتب بطريقة توزيع شعر العامية الجديد . سوف لا يفهم الحكاية ، إذ أن المرسل لا يرويها ، لكن الشذرات التى تتناثر منها ، وقطرات الود التى تنفجر كالدمع على سطحها تغنى عن أى تفصيل أو تعليق . مرة أخرى يتأكد أن الفن يعكس روح الحياة بمقدار ما يتخلى فيه من نبضها الحار العفوى عبر تقنيات مستحدثة وبسيطة فى الآن ذاته .

أما الحبة الأخيرة المدلاة من طرف هذا العنقود والتى تركز فيها «سكره المعقود» وعنوانها «رؤيا» فهى تتحدى الكاميرا وتتجاوز السينما ، وتصب فى كلمات شعرية مكثفة قطرات من الزمن المصرى . تغيب عند ملامسة السطر الأخير «لا تنتظرنى . تزوجت . هدى .» لتستحضر عالم الأمس ، وتشعل نارا تحت شجرة كبيرة تحتلها العصافير فتتطاير صور محمود والعم بيومى ، والبنت ذات الخرزة الثقيلة الزرقاء ، ويمتد نصل فنى إلى لحم السماء . وبالونات من عفار وربيع ، تعلو ، تملأ الافق ، وتقترب .

ولست أعرف هل يمكن لطاقات الفن الخامس أن يترجم كمية الشعر المكثف فى هذه السطور عبر تركيب بصرى لا يقع فى العبثية . أما الذى يؤكده هذا المشهد فهو قدرة الكلمات الفائقة على النفاذ عبر بشرة الحياة لتجسيد روحها الشفيف .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الحكيم قاسم

الانسان والنحلة*

يختلف الإنسان عن سائر الحيوانات الشغالة الأخرى بأنه اقل إجادة لعمله . فالنحلة التى تبنى قرص العسل تتم ذلك على درجة من الاجادة لا يصل إليها أى مشروع يقوم به إنسان . والنملة التى تهندس مسكنها تحت الارض تنجز عملها فى نظام متفوق يوشك أن يكون خاليا من الخطأ . والعصفور الذى يبنى عشه ينشىء نظاما وافيا بالغرض إلى درجة الكمال . فى مقابل ذلك يكون عمل الانسان دائما قاصرا عن تحقيق المشروع الذى انعقد عليه العزم .

لكن الإنسان لا يعيد الكرة محاولا تحقيق ذات المشروع ، بل ينفض يديه منه بادئا بمشروع آخر قبل أن يصل بالأول إلى الكمال . من هنا فالإنسان فى حالة تجريب مستمرة . يبدأ من جديد قبل أن يتم ما أنجز . فالتجريب هو دولاب حياة البشر فى دأب لا يفتر ومحاولة ملحة للوصول إلى الجديد .

هل يمكننا الآن وعى ذلك النازع المؤرق الذى هو الخصيصة الجوهرية للحياة الانسانية ؟ المحاولة حقيقة بكل ما ينفق عليها من جهد إن أوصلنا إلى نتيجة فذاك ، وإلا فهو اقتراب أيا كان مقداره من حقيقة الحقائق فى النشاط الإنسانى .

لكننا لن نشرع فى هذا البحث من فورنا ، بل سنرجئه إلى موضع متأخر من ذلك المقال نكون عنده قد تهيأنا بما يمكننا المضى فيه دون التفات معوّق .

● علينا بداءة أن نحدد دائرة موضوع انشغالنا بدقة ، ونكف انفسنا عن الخوض فى نشاط الإنسان بعامة ، ونجتزىء منه الانشاء الفنى نتأمله لنمتحن

* هذا المقال من الدراسات النظرية القليلة التى كتبها الروائى الراحل عبد الحكيم قاسم ولم ينشر من قبل ، وننشره اليوم لقيمته الفنية وبمناسبة الذكرى الثانية لرحيله .

قضيتيه الأساسيتين : التجريب ، والتجديد .

ربما وسعنا أن نتعقلهما ونعي النازع الكامن وراءهما منطلقا وغاية ، علنا بذلك نكون من عملنا متخلصين من الأسماء الغامضة تطلق على العواطف المبهمة لتشوش مناهجنا وتنقض من قدرتنا على الحكم .

● التجريب والتجديد معنيان في الإنشاء الفني لا ينفصلان . المنشيء يجرب ليصل إلى جديد في عمله ، أو في أدب لغته أو في الأدب بشكل عام . هذا الجديد هو قضية القضايا في الأدب : هو الهم المؤرق للمبدع وهو الشوق المتجدد للمتلقي . والتجريب مقدمة التجديد وشرط وجوده .

ـ والتجديد وارد على لغة الابداع ، التي هي واسطة المنشيء إلى المتلقين ، يظل الكاتب في صراع مع لغته الفنية يريد توسيع وتعميق قدرتها على التوصيل طالما وسعته في ذلك حيلته ومعرفته . وتاريخ اى لغة هو تاريخ جهد الكاتبين بها لزيادة كفاءتها وحيويتها حتى ليؤدى تراكم التغيرات الكمية إلى تغيرات كيفية حاصلها في لغة مثل الالمانية ان آثارها المؤلفة قبل خمسة قرون أصبحت غير مفهومة للمعاصرين بأى حال من الاحوال .

يختلف الأمر بالنسبة للغتنا العربية التي شاء لها الله ان تكون ترجمانا لكلمته فانزل بها قرآنه وشاء له أن يخلد بيانه . لكن ذلك لا يجمد عربيتنا ولا يسلبها القدرة على التجدد ، ولا يسد امام المنشئين بها باب التجريب الى التجديد . لا . باب الاجتهاد مفتوح على مصراعيه ، لكن اسس العمل خاصة شديدة الخصوصية ، والتجربة تفهم باستقراء قوانينها الذاتية لا باخضاعها لنظريات غربية عليها .

والتجديد وارد ايضا على اشكال الاعمال الادبية . بعض هذه الأشكال هجرت تماما واصبحت قطعاً في متاحف أدبنا مثل المقامات ومثل التوقيعات والإخوانيات والحواديت والسير والرحلات . تلك اجناس هجرت كلية وحلت محلها الأقصوصة والرواية والمسرحية . ذلك أمر تسهل ملاحظته ، وما يحتاج تأملاً اكثر هو التجديد في الأجناس المتداولة ومن داخلها حتى لتوشك أن تغاير أسلافها ونظائرها مغايرة تامة . هنا احب أن انوه بالاقصوصة والرواية العربية . إنها بالقياس إلى الاقصوصة والرواية في آداب الأمم الأخرى توشك أن تكون جنسا آخراً يتفرد بخصائص ابرزها حضور الماضي والآني معاً في إطار العمل الواحد باقتدار لم يصل إليه أدب آخر أبداً قد يرجع ذلك إلى تلك الديمومة اللغوية او حيوية الدين العارمة أو الحنين المض إلى الماضي إزاء هزيمة الحاضر ، ربما يكون ذلك أو غيره . أيا ما كان الأمر فان تميز فن الحكي العربي قمين بأن ينشغل به نقاد الأدب عندنا وان يؤثروه عما بيدهم من مشاغل .

والتجديد وارد أيضا على المحتوى حتى لقد هجرت بعض اغراض القري مثل الهجاء والمديح والنسيب ووصف الخمر والبكاء على الأطلال وإنشغل الكتاب الآن باستبطان العواطف وامتحان العلاقات والمواضعات وتسليط الضوء على المفاهيم والأنماط . هذا ، وأهم منه هو تجديد المحتوى الذى مازال بأيدينا . فالفلاح المصرى في اعمال **المازني وتيمور** غيره تماما في أعمال **محمد صادق روميش وعبد الحكيم قاسم** . والموظف الصغير عند **نجيب محفوظ** غيره عند **إبراهيم أصلان** ورؤية العالم عند **يوسف إدريس** تختلف عنها عند **بهاء طاهر** .

○ **تجديد الانشاء الفني لغة وشكلا ومحتوى هو قضية القضايا في الأدب . والاديب مشغول بتجديد إبداعه من عمل إلى العمل الذى يأتي بعده ، فإذا**

ما كرر نفسه فذلك موته وإن تاخر إحساسه بذلك الموت .

لكن معنى التجديد قد يتسع ليشمل عمل اكثر من اديب واحد فى زمن واحد فى ادب بعينه . ذلك إذن هو الجيل إذا وحدت بين افراده سمات مشتركة تصنع فى النهاية كلاً يمكن تناوله بالتوصيف مطابقة او مقاربة .

ـ فإذا لم تتوفر فى افراد الجيل تلك الوحدة باكثر معانيها عمومية . فهم إذن يتعرفون على مدارس واتجاهات . وتاريخ الادب فى اى امة هو جهد افراد عباقرة او اجيال متميزة او مدارس واتجاهات ترسى قيمها الجديدة على اساس راسخ من قيم قديمة فى عمل دائب دولابه التجريب من أجل الوصول الى الجديد فى اللغة وفى الشكل وفى المحتوى .

○ إذا كنا حتى الآن قد حاولنا ان نقدم تصوراً لمعنى التجديد يحتمل المناقشة . فإننا خليقون بان نخلص هذا المعنى من آخر يلتبس به فى كثير من الاحيان وهو التجاوز :

ـ فكثيرا ما يعتبر الإبداع الجديد تجاوزاً وإلغاءاً وحلولاً محل الإبداع القديم . فى هذا نوع من إخضاع الادب للقوانين التى تحكم حركة إنتاج البضاعة وتصريفها حيث يحل المنتج الانفع محل القديم حتى اختفائه كلية من السوق . تحكيم قوانين ظاهرة فى حركة ظاهرة اخرى خلط وغوغائية فكرية ضارة ومضللة . الحاصل ان الكتب الجديدة لا تدفعنا إلى إلقاء كتبنا القديمة فى سلال المهملات . إن الكتب القديمة هى الرحم الذى يحضن الكتب الجديدة حتى ميلادها . فإذا ظهر كتاب جديد فى الادب فهو إحياء لكتاب قديم . واكثر المجتمعات الإنسانية إنتاجاً للادب هى فى ذات الوقت اكثرها تمسكاً بتراثها وتداولاً له ونظراً فيه . ذلك كله من الامور البديهة .

○ السؤال الذى يستعجل الإجابة الآن إنما يدور حول ذلك السر الكامن فى الابداع القديم يعصمه من طوفان النسيان والإهمال . لكننا بعد لم نصل إلى الموضع من مقالنا . ذلك الذى يمكننا من إجابة على هذا السؤال تملك قدراً من الإقناع .

○ نعود مرة اخرى إلى قضيتنا الاساسية وهى التجديد فى الإنشاء الفنى . إننا لا يمكن أن نخوض هذا الامر إلا إذا إعتمدنا بداءة تعريفاً للإبداع الادبى يكون أساسا لإدراكنا لمعنى تجديد هذا الإبداع وسوف تكون سكتنا إلى ذلك التعريف أن نبدأ بأن ننفى عن الأدب ما ليس منه وان لصق بمادته حتى كان يخفيها عن كل محاولة للتعرف : أريد أن انفى عن الإبداع الادبى ما يراد له ويلصق به من صفات الجمال . إننى وجدت دائما أن معانى الجمال والقبح شديدة الشخصية والنسبية حتى ما تثبت لتفحص موضوعى بحال من الاحوال . وحتى تشوش ما فى الابداع الادبى من شمولية تؤمن العلاقة بين المنشىء والمتلقى رغم اختلافهما لغة وعصراً ومكانا وعقيدة ومزاجاً . وحتى تحول الإبداع الادبى من قوة محركة مغيِّرة فعالة إلى حيلة وزينة ومتاع وتزجية لوقت لا يعرف صاحب له مصرفاً آخر .

ـ أخرج من ذلك مباشرة إلى ان انفى عن الابداع ما يزعم به ويراد به من عنصر الإمتاع .إن فى ذلك تسطحا للعلاقة بين الانشاء والتلقى وتبسيطا لها ووقوفا بها عند القشرة الظاهرة من الحقيقة وملاحظة طريف التشابهات والتنافرات والتوافقات والتناقضات الفكهة او المؤسية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- بذلك لا تكون قراءة الأدب مسلاة بل تجريب اعمق ما يكون التجريب لحقائق ليست الحياة ولا تشبهها لكنها منها وفيها وبها وإليها ، حتى لتكون معاناتها مستادية أن ينفق عليها كل ما يملكه المتلقي من ثقافة وخبرة وذكاء ودربة نفقة قد لا تعتاديها منه ممارسة الحياة ذاتها .

- نعم واقول مرة اخرى ان الإبداع الأدبي ليس الحياة ولا يشبهها وما جرى على السنتنا من وصف بعض انواع الأدب بالواقعية ربما يكون جاءنا من ترجمة غير دقيقة للمصطلح الغربي Realism الجذر اصل الاشتقاق هو الصفة real . بمعنى حقيقي ، أما واقعية فمشتقة من الفعل وقع بمعنى حصل وكان . بذلك يبدو الفرق بين الأصل والترجمة فإذا كانت Realism تعني الانشغال بالحقيقة عن المثال وعن الوهم والتطور فإن الواقعية خلفت لدينا الظن بأن الإبداع الأدبي شبيه مشابهة الحياة ، وأنه يجود كلما التصق بالوقائع ونقلها إلى الصحائف في إحصاء يشبه محاضر الجرد ولا يشبه الإبداع الأدبي في شيء . هذا غريب على الفن . الإبداع الأدبي ليس الحياة ولا صورتها ولا شبيها بله حقيقة اخرى موازية لحقيقة الحياة ومتجادلة معها .

بذلك لا تخضع حقيقة الإبداع لحدود يرسمها مثل اعلى دينيا كان او سياسيا او اخلاقيا ولا توظف لخدمة هذا المثل . الأدب ليس دعوة أخلاقية ولا تفضل حكمة ابي العتاهية بسبب موضوعها خمريات ابي نواس ولا غزله بالمذكر . والأدب كذلك ليس دعاية لعقيدة دينية او سياسية او حزبية أيا كانت ، تظل معايير تقييم الأدب دائما بعيدة عن الدين والسياسة والأخلاق .

● الآن نتعرض لمحاولة تعريف الإبداع الأدبي وقد خلص لنا معناه بعد أن نفينا عنه ما لانتصور أنه منه ، نفياً يبدي بعض اعتقادنا عن الحقيقة في هذا الابداع .

- الكاتب ينشغل بموضوعه انشغالاً ملحاً يدفعه إلى الإهتمام به وإلى الانكباب عليه حتى تحصيل معرفة يظن انها كافية به .

- معرفة الكاتب بأحد شخوص عمل أدبي تختلف عن معرفة الطبيب المعالج بأحد مرضاه .

معرفة الطبيب بأحد مرضاه معرفة عمدية مقصودة من الطرفين ، المريض يقصد طبيبه متداويا لديه والطبيب ينظر في عيادته الذين في أجسامهم نقص عن التصور المستقر للجسم السليم . اما معرفة الكاتب بناسه فهي عشوائية تخضع للصدفة ولتقاطع مسارات الحياة .

الطبيب يخضع مريضه لجميع انواع التحسس والجس حتى الجراحة والنظر فيما خلف الظاهر ، ولجميع انواع القياس والمعايرة وتحليل السوائل والافرازات وطبخ العينات . اما الكاتب فلا يتعرض لموضوعه إلا من مسافة مأمونة معتادة بين الناس ولا يتفحصه إلا بما وهبه من الحواس الخمس . هذه الحواس تعمل في إحاطتها بموضوعها متضافرة حتى لينتج هذا التضافر بعداً جديداً او حاسة سادسة هي ما يمكن أن يسمى بالحدس وذلك علم بالموضوع زائد عن مظهره وصوته ورائحته وملمسه ومذاقه ، فإذا ما علمنا أن التذكر هو تداع بين الخبرة الآنية لكل حاسة على حدة وبين الخبرات الشبيهة لهذه الحاسة في الماضي . إذا علمنا ذلك أمكننا تصور القدرة على تعميق الحدس ذاته بالتذكر .

● التذكر بعد خارق لخبرة الحواس والحاسة السادسة أو الحدس وهو نابض متحرك حتى ليسعه مزاحمة الحاضر والامتداد في المستقبل في تعميق للخبرة الآنية ومدها إلى الآتي فيما يمكن أن يكون تنبؤاً بمسارات الناس والأشياء والعلاقات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بذلك تبقى معرفة الأديب الفذ بموضوعية أكثر عمقاً ، لا أقول مطابقة بل أقول أكثر عمقا من معونة العلم التجريبي بذات الموضوع .

● إن الأديب يسخر لنفسه المعارف العلمية بموضوعه ، لا ليضيفها إلى معرفته بل ليثقف حواسه ويوجهها إلى حيث تعرف دون ضلال . كذلك تختلف معرفة الكاتب بشخوصه وبعصره عن معرفة المؤرخ الذي يعتمد الوثائق وشهادة المعاصرين مشيدا من ذلك تصوراً منطقياً للعصر دون تدخل الهوى والميول . أما هوى الكاتب وميوله فهي حقيقة الحقائق في عمله ، كآبته وانبساط مزاجه ، سخريته وحقده المرير ، بل إن الأمر مبرر إلى حد التسليم بحرية الكاتب في إسقاط معرفته بموضوع على موضوع آخر ، كإسقاط ملامح شخصية الأب على الحاكم السياسي أو العكس .

ـ ومعرفة الكاتب بالناس والأشياء والعالم تختلف عن معرفة الفيلسوف . ذلك يريد إخضاع موضوعية التأمل العقلي بما يتطلبه ذلك من تحليل وتركيب يخلص إلى فهم يمكن استيعابه ونقده وتغيير الموضوع على هدف منه . أما الكاتب فهو ينشىء معرفة موازية ربما تكون أشد تعقيداً وأعمق ، لكنها أبعد ما تكون عن الإشباه أو المطابقة أو تفتيت الموضوع ، وهي لا ترمي إلى تغيير العالم أو فرض تصور أيا ما كان عليه .

ـ كل أنساق المعرفة الأخرى من علوم تجريبية أو نظرية تملك اللغة للتعبير عن نفسها ، كما تملك الرسوم أو التخطيطات أو التجسيدات أو الصور أو الإشارات أو الارقام أو المعادلات الرياضية . أما الأدب فلا يملك غير اللغة وهو لا يبحث عن بديل ، إنه في صراع مع لغته ليعلي من قدرتها على التعبير والتوصيل .

ـ ولغة التعبير في كل انسان المعرفة الأخرى من علوم تجريبية أو نظرية لغة محايدة تفسر نفسها قسراً على مجرد الوفاء بالتعبير والتوصيل ، أما لغة الإنشاء الفني فهي بذاتها المعرفة بالموضع ، رؤيته وتصوره وحركته في الماضي والآتي . وعليه فالإنشاء الفني بناء لغوي موازٍ وعميق الاتصال بواقع الحال ، فاعل فيه ومنفعل به وصانع الخبرة به وتشكيله حتى تلقيه

ـ والنظريات العلمية تجد أمامها شكلا مسبقا جاهزا لصياغتها هو جمع النتائج أو الأدلة والشواهد ومناقشتها وترتيبها حتى تؤدي إلى النقطة الأخيرة . أما العمل الأدبي أيا كان جنسه فهو في نهاية الأمر الشكل الذي يتخذه البناء اللغوي الموازي للواقع ليملك أكبر قدر من الصدق والعمق .

ـ وحديث جميع أنساق المعرفة إلى المتلقين حديث ايضاحي تعليمي من أعلى إلى أسفل أما حديث الانشاء الأدبي إلى المتلقين فهو توجع وبث وإفضاء حارق ملهوف . وجميع أنساق المعرفة الأخرى تحاول خلق الاقتناع العقلي باتجاهاتها لدى المتلقي . الإنشاء الأدبي يريد أن يخلق لدى المتلقي تلك الحالة النفسية والمزاجية والعقلية التي تمّت فيها المعرفة بالموضع واتخذت أسلوبها وشكلها . وعليه فمتلقي النظريات العلمية إما خاضع لما يتلقاه ، وإما منتقد متشكك . أما متلقي الإبداع الأدبي . فهو خاضع لما يقرأ متقمص للشخوص متمثل للمواقف غارق في تلك الحالة النفسية والمزاجية والعقلية التي يخلقها الأدب . فمتلقي الإبداع الفني ينشئه إنشاءاً وربما زادته خبرته الفكرية والثقافية على أن يزيد عمق المعرفة التي يقدمها العمل الأدبي وعليه فالعمل الأدبي يكتسب أبعاداً جديدة بالقراءة . أما النظريات العلمية فمتحققة قبل التلقي وبعده قائمة بذاتها مكتفية بنفسها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● كانت هذه محاولة لتعريف الأدب تتحصل فى الاعتقاد بأن الإنشاء الأدبى ليس إلا محاولة لمعرفة الواقع الحال ، فإذا كانت الناس والأشياء والعلاقات قدرها أن تنصرم بسرعة مذهلة إلى الماضى فى فوت دائب لا يتوقف ، فإن المعرفة بالعالم لا يمكن لها إلا أن تتغير بذات السرعة لملاحظة المتغيرات حولها . إن العمل الأدبى هو جهد معرفى ، ولكى يسعه أن يكون ذلك لابد له من تثبيت موضوعه وتخليصه من سيل الفوت حتى لا يجرفه إلى الماضى السحيق . لقد هرم توفيق الحكيم لكن محسن « عودة الروح » سيظل ابداً نضراً وثاباً . لكن محسن ليس هو الدنيا ، تلك تطرح كل يوم القضايا الجديدة . فإذا لم تكن « عودة الروح » عملاً قد بلغ غاية الكمال فنحن لا نقف بجواره لكى نتمه بل نلاحق التغيرات الجديدة بمحاولات التعرف التى ما إن تتم حتى ينتهى مآربنا منها ونبدأ العمل من جديد . فى ذلك يختلف الإنسان عن النحلة التى تعيش واقعاً لا يتغير ، بل تتكرر وقائعه بذاتها فى ذات المواقيت مما يلغى أى ضرورة لعملية التعرف ، مما يلغى الإبداع ويجعله زائداً ويحتم مواجهة القضايا الأساسية المتكررة دائما بذات الإجابات المتكررة دائما برتابة وإتقان .

كانت هذه محاولة لوعى ذلك النازع المؤرق الذى هو الخصيصة الجوهرية للحياة الإنسانية ، ذلك النازع الذى يدفع الإنسان إلى البدء بمشروع آخر قبل أن يصل بمشروعه الأول إلى الكمال .

نحن الآن فى صميم قضية مقالنا الأساسية وهى التجريب من أجل التجديد . لكننا قبل أن نعالج هذه القضية ، نريد أن نستكنه السر الكامن فى الإبداع القديم يعصمه من طوفان النسيان والإهمال .

● يستأذينا استكناه هذا السر معاودة النظر فى معنى الفوت الذى عرضنا له قبل سطور لنقول فيه أنه ليس سقوطا للناس والأشياء والعلاقات بلا ذكرى فى بئر ليس له قاع ، وأنه ليس افولاً للعالم بلا أثر . فالناس قبل أن يموتوا ويدرسوا ، يلدون ويتركون فى خلفهم خلقتهم وخلائقهم وبعض طبائعهم والعلاقات تنظم أنساقها على نهج عادات وأعراف قديمة موروثة . والنبات يذوى تاركا للحاضر وللمستقبل بذرته . والشحات من صخرة يقابله تراكم يعمل على تكوين صخرة أخرى تكون ملمحاً جديداً لقشرة الأرض له سمات التضاريس القديمة وهكذا .

فالحاضر يخرج من رحم الماضى حاملاً فى رحمه جنين المستقبل . وإذا كان الماضى الذى فيه كثير من المعرفة بحاضرنا ومستقبلنا ، إذا كان هذا فائتا منصرماً مراوغا ، فإن أنساق المعرفة تتم المعجزة ، الفن والعلوم النظرية والعلوم التجريبية تثبت أجزاء من الماضى وتخلق لها موازيات فى الكتب التى هى معرفة بالماضى الذى هو سر حاضرنا ومستقبلنا .

سنقصر تأملنا على الإبداع الأدبى . إن كتبنا القديمة هى معرفة بالماضى ، وهى أيضا معرفة بالحاضر ومعرفة بالمستقبل . بذلك فنحن لا نلقى بكتبنا القديمة فى سلال المهملات ، إنها الرحم الذى تولد منه كتبنا الجديدة ، كما أن الماضى هو الرحم الذى يولد منه الحاضر والمستقبل . والمعرفة بالحاضر تظل ناقصة ما لم تعاصرنا وبذات الحماسة والخلوص محاولة معرفة الماضى . وإذا كنا قد أسلفنا أن الابداع عملية تبدأ بالإنشاء وتتم بالتلقى وأن كل تمام يعطى البدء معنى جديداً بمعنى أن كل تلق يعطى الإنشاء معنى جديدا . إذا كنا قد أسلفنا ذلك فإننا نضيف أن الإبداع يظل ينشد تلقيا جديدا بعد كل تلق فى شوق جارف ليتم معناه اللا نهائية رموزه وأسراره ودلالاته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تلك كانت محاولتنا لاستكناه السر فى الإبداع الأدبى القديم ذلك الذى يعصمه من أن يجرفه الاهمال إلى النسيان . لكن الأمر بعد ذلك فيه تفصيل نعرِّجُ عليه قبل أن ننتهى إلى قضية مقالنا الأساسية التى هى التجريب إلى التجديد .

● فصلنا القول فى أن الإبداع المستقر والقديم قوة مولِّدة للإبداع الجديد .. لكن تلك ملاحظة للأمر من ناحية واحدة ، الأخرى هى القوة المعوقة للإبداع القديم والمستمر وفعله إنجاب لنشأة وتطور الإبداع الجديد . حيث يبقى هم المنشىء المؤرق وشوق المتلقى الملهوف ، وهما القوتان الصانعتان للجديد ، تبقيان مقصورتين داخل نفوذ الأعمال القديمة والمستقرة ذلك بأن روعة وعمق المعرفة بالموضوع فى الأعمال القديمة والمستقرة تشغل المتلقين حتى توشك أن تعجزهم عن رؤية الجديد فى الواقع حولهم .

ـ كما أن العمارة الباهرة فى هذه الأعمال تعجز المتلقين عن رؤية التمرد على الأشكال القديمة والقلق الروحى إزاءها بتخلفها عن أن تكون صيغاً ملائمة للطرح الجديد للواقع .

ـ إلى ذلك فاللغة القديمة تظل تضيق عن الإحاطة بالصفات الجديدة للأشياء ، الصفات التى انضافت للأشياء بفعل تطور وظائف الأشياء ، أو الصفات التى اكتشفت فى الأشياء نتيجة تطور الوعى بهذه الأشياء كما تظل آفاق اللغة القديمة حسيرة عن التغير النفسى فى وجدان المتلقين ومن العمق والاتساع فى الحس برنين العالم ، ذلك الرنين الذى يعمق ويتسع باضطراد لا يتوقف . ضيق آفاق اللغة القديمة والمستقرة يظل حبساً جميلاً لتطور اداة اللغة الرائعة .

ـ هذا الإسار البالغ الاحكام للشوق العام العظيم المتلهف لمواجهة تطور الواقع بجهود معرفية جديدة ، هذا الإسار لا يتمثل فقط فى ذات الاعمال الأدبية القديمة والمستقرة بقدر ما يتمثل فيما تخلقه هذه الأعمال من حركة أدبية هى فى حقيقتها أصداء للإيقاع الأول الفذ يتمثل فى اعمال ليست سوى ترديد على تنويعات مختلفة للجهد المعرفى فى الأعمال القديمة والمستقرة.تلك ليست كتباً بالمعنى الحقيقى للكلمة ، بل استنساخات من أصل باهر يقوى ببريقه كما يقوى الصفيح ببريق الفضة ، يظل يلهى الناس عن المعدن النفيس وفى كل قراءة بإحساس زائف بالرضى يعقبه امتلاء المتلقين بالاحباط وخيبة الأمل .

ـ هذه الحركة الأدبية الزائفة تخلق لنفسها نفوذاً لدى صناعة النشر التى تخشى المغامرة كأى صناعة وتميل إلى المألوف المعتاد وتنفر من الجديد الذى ترتبط به احتمالات الرفض والبوار ومغبة الكساد .

ـ إلى أن رجال أى حركة أدبية كهذه ، هؤلاء الذين يمكن تسميتهم بأدباء الصدى أو أدباء الاستنساخ ، هؤلاء يحسون بعمق بقلة موهبتهم ، وبأنهم لا يعيشون على تواصل بينهم وبين المتلقى فى مجتمعهم ، بل يبقون فقط بما يحبسون ضمير المتلقى فى حظائر الأعمال القديمة ، لهذا يوشج هؤلاء صلاتهم بالقوى السياسية والاجتماعية والدينية مستثمرين ما لهذه القوى من فعل منظم كاسح ومعوق فى كثير من الأحيان ، يستثمرون هذه القوى لضمان الوجاهة والنفوذ والتأثير والبقاء على قيد الحياة الثقافية المتاحة .

● هنا تكون الفرصة مهيأة لظهور ما يسمى بالجيل الأدبى الجديد ليعيد للإنشاء الأدبى حقيقة دوره المعرفى ليجدد الأدب على مستوى المحتوى والشكل واللغة ليكون

هذا قادراً على سبر ما استجد فى الواقع وما استجد من وعى بالواقع :

ـ ظهور الجيل الأدبى الجديد إذن ليس رهيناً بتعاقب الفصول ولا بدورات العقود من السنين ، إنما هو رهين بحالة الثقافة فى الجماعة إذا وهنت وتراخت قوة الابداع وقعرت من أداء وظيفته الأساسية كجهد معرفى يلاحق بإلحاح تطور الواقع .

ـ إلى جانب العمل التجديدى للجيل الأدبى الجديد فإن أفراد مثل هذا الجيل قد يجدون أنفسهم مضطرين إلى جهد إدارى يتجسد فى حركة لتنظيم أنفسهم وخلق منابرهم ونشر أعمالهم والدفاع عنها وشرحها واستنفاذ ضمير التلقى فى الجماعة من نفوذ غير الموهوبين الذى قد يتحصن فى القوى السياسية والاجتماعية والدينية فى المجتمع .

ـ تواجه حركة الجيل الأدبى الجديد دائما باتهام لا يتغير حاصله أنهم متمردون ورافضون ومزدرون للأعمال القديمة والمستقرة وبأنهم لا يأتون ببديل حقيقى لها . والواقع أن الجيل الأدبى الجديد هو الذى يعمل بجهد على انتزاع الأعمال القديمة والمستقرة من يد الابتذال وإعادة قراءتها بوعى جديد والوصول إلى الطبقات الأعمق من المعرفة الكائنة فيها . بذلك تعاد للأعمال القديمة والمستقرة قيمتها الحقيقية التى هى شىء غير ترديد أصدائها واستنتاج صورها فى سيل لا يتوقف من الأعمال الثرثرة والأعمال التقليد . فإذا ما عادت للأعمال القديمة والمستقرة قيمتها الحقيقية فقد أخذت على الفور مكانها الحقيقى فى تاريخ أدب الجماعة .

ـ كذلك فإن الحديث عن ضآلة الجديد الذى يأتى به المحدثون من المبدعين ، هذا حديث متوجه إلى جمهور لم تتح له بعد تجربة عميقة مع الأعمال الجديدة ، هو تخويف المتلقين من أعمال لم يعرفها المتلقون بعد معرفة تامة . لهذا يكون مثل ذلك الحديث غير عادل وغير أخلاقى .

● نعود الآن إلى صميم موضوع مقالنا وهو التجريب من أجل التجديد . إنا كنا قد خرجنا عن موضوعنا مرة لنميز بين تجديد الإنشاء الأدبى وبين تجاوز القديم والمستقر منه . ثم إنا فى مجرى عملنا ارتأينا أنه لا سبيل لبحث التجريب لتجديد الإبداع الأدبى قبل أن نستقر على تعريف لهذا الإبداع . الجهد لرسم حدود هذا التعريف منحنا الفرصة للقول فى النازع المؤرق الذى يميز عمل الإنسان عن عمل النملة والنحلة وما إليها من حيوانات وكنا موشكين أن نخلص لبحثنا لولا أن عرجنا على الكتب القديمة وسرها الذى يبقيها لا تزاحمها الكتب الجديدة البقاء . بقاء هو الرحم الذى تخرج منه الكتب الجديدة ، وهو من الناحية الأخرى قوة معوقة لتطور الإبداع . كانت هذه فرصة ملاحظة خروج جيل أدبى جديد إلى الحياة الثقافية فى الجماعة . بذلك نكون مرة أخرى فى صميم موضوع مقالنا وهو التجريب من أجل التجديد . نحن فى الحق ما خرجنا عنه ولا أرجأناه ولا انشغلنا عنه ولا عرجنا على غيره إلا لنقول فيه . الصورة تخلقت كيانا نريد الآن أن نمنحه الملامح والتقاطيع :

ـ إذا كنا قد قلنا إن الابداع الأدبى هو جهد لمعرفة الواقع فإننا الآن مهيأون لتقبل التصور بأن الواقع هو الناس والأشياء والعلاقات واللغة فى مكوّنة لا يمكن فصل أى عنصر من عناصرها أو تمييز دوره أو ترتيب أسبقيات هذه الأدوار . والمنشىء يعيش داخل هذا الواقع منفعلا به وفاعلا فيه مرهف الحس به إلى أقصى حد حتى إدراك تأخر الجهد المعرف للأدب عن تطور الواقع . تلك هى اللحظة التى تجاسرنا . على تسميتها رغم شدة تعقيدها

وتركيبها . وهى اللحظة التى تدفع المنشىء إلى مغامرة الإبداع الأدبى .

ـ قلنا إن اللغة هى إحدى مكونات الواقع ، نضيف أنها تصور الواقع فى وعينا . كان من الضرورى لنا حماية هذا التصور من الفناء بتسجيل يحفظ لنا الصورة الصوتية والدلالية للعبارة التى تحفظ ذاكرتنا من الانصرام إلى الماضى . بذلك نشأت الكتب . وإذا نشأت ملكت حضوراً لا يعدو عليه الفوت . صارت جزءاً من الواقع الذى يتثقف به الكاتب ليكون أقدر على تجريبه فى جدلية مستمرة . والكتب إذا نشأت فهى معرفة بواقع منصرم . من هنا حفزها للمنشىء ليبدأمشروعه الجديد . ليكتب جديدا فيه جهد معرفى جديد لمواجهة واقع متجدد حوله .

ـ التجريب والتجديد مشروعان لا ينفصلان . فالعمل الأدبى الحقيقى ـ أعنى العمل الذى ليس صدى ولا استنساخاً لعمل آخر . هو غريب حتى يتم كتابة ، فإذا تم فهو عمل أدبى جديد ، فإذا التحم بالتلقى فى الجماعة التحاماً حقيقياً فقد صار واحداً من كتب هذه الجماعة يأخذ مكانه بين كتبها حسب قدره وقيمته لا يشفع للكتب أبداً إلا قدرها وقيمتها الحقيقية كجهود معرفية نهجاً ووصولا .

ـ لا جدال فى أن التلقى ـ كما أسلفنا ـ هو الإتمام الحقيقى للإنشاء الأدبى . لكننا لا نريد أن نغتر برفض مؤقت لعمل أدبى جديد فاجأ العادات المستقرة للمتلقين من فعل الأعمال القديمة والمستقرة ، أو فاجأ واستفز قدرتهم على المغامرة الفكرية التى خُدِّرَتْ نتيجة تأثير افكار سياسية أو اجتماعية أو دينية ، رفض قد لا يكون تعبيراً عن ضمير المتلقين الحقيقى الذى سيبقى العمل الأدبى الجديد متوجهاً إليه حت يجد لديه قبولاً . عملية هى لابد مستغرقة زمناً طال أم قصر ، لكنا لابد أن نعيها حتى لا نتعجل الحكم بالسخف على تجريب أو تجديد . ليس معنى هذا أن نقف مشدوهين أمام كل كتابة أدبية ، بل نحاكمها بما تثقفت به قدرتنا على التلقى وبما استقر لدينا من تقاليد وبما امتلكنا من معايير وضوابط وقدرة على الحكم لا ينبغى أبداً أن تتحول إلى مصادرة أو إدانة أيا كانت دينية أو اجتماعية أو سياسية حتى يملك الإنشاء الأدبى الجديد فرصته كاملة مع ضمير التلقى فى جماعته . ذلك ثراء ثقافتنا وذلك ثراء معرفتنا بأنفسنا .

ـ التجديد وارد على محتوى الأعمال الأدبية وعمارتها ولغتها . لكن الجدة ليست دائما قطع الصلة بالأدب القديم والمستقر ، إنها إحياء له كما أسلفنا ، إحياء حاصله فى كثير من الأحيان استخدام عناصر الأدب القديم غير المستنفذة :

● فالتجديد قد يعنى أحيانا طرح موضوعات انشغل فى الانشاء لكنها لاتزال فعالة فى حاضرنا ولاتزال طبقات من المعرفة بها بعد بكر لم تستكشف .

● وقد يعنى التجديد إعادة استخدام أشكال قديمة لمحتويات جديدة إذا وجد المبدعون أن الشكل القديم قادر على إعطاء المحتوى الجديد فعالية أكبر وقدرة أوصل لسبر أغوار موضوعه .

وقد يكون التجديد فى استخدام لغة الإبداع القديم حين كانت بلاغتنا متحررة من المخاوف التى تثقل على وجداننا الآن وتحد من مقدرتنا على ارتياد الآفاق الفسيحة للتعبير .

* * * *

هذا اجتهاد فى معنى التجريب والتجديد لا يزيد أن يكون قولا فاصلا فى الموضع ، بل فاتحة لانشغال كثيرين بالقضية انشغالاً يخلص مفاهيمنا من الالتباس والغموض . والله يوفقنا .

نبيل على

« ذات » صنع الله ابراهيم
من منظور معلوماتى

تمردت «ذات» ، الرواية التى صدرت أخيراً لصنع الله إبراهيم ، على الشكل المألوف للعمل الروائي حيث جاءت صياغتها على هيئة بنية ثنائية متوازية parallel di-strata ; فصل سردى يتبعه فصل تم تجميعه من مقتطفات منقولة من الصحف المصرية القومية والمعارضة ، قصد بها ــ كما جاء فى تقديم ناشرها ــ أن تعكس الجو الإعلامى العام الذى أحاط بمصائر شخصيات الرواية وأثّر فيهم . سيقتصر الحديث هنا ــ بحكم تخصص كاتب هذا المقال ــ على الأمور المتعلقة بالشق المعلوماتى والمنظومى لهذا العمل الروائى الرائد .

لقد لجأ صنع الله فى فصول المقتطفات إلى ما يمكن أن نطلق عليه الكولاج (القص واللصق) المعلوماتى وهو ما يذكرنا بنظيره الكولاج التشكيلى الذى ابتدعه التكعيبيون التحليليون خلال سعيهم الحثيث للوصول إلى الشكل البحت أو المجرد . ربما يتضح لنا دور الكولاج المعلوماتى فى هذه الرواية من خلال طرحنا لمفهوم «ذاكرة المجتمع» والذى يقصد به أن المجتمعات كالافراد لها جهازها العصبى الخاص بها ممثلا فى نظم المعلومات والإعلام التى (تشفى) بداخلها والتى تتفاعل بشدة مع جميع عناصر منظومة المجتمع الأخرى ، يمكن القول ــ اهتداء بمصطلحات علم النفس ــ إن هناك مستويين لذاكرة المجتمع : ذاكرة المدى الطويل long term retention وهى من اختصاص اهل التاريخ ؛ وذاكرة المدى القصير short term retention وهى مسئولية اجهزة الإعلام ونظم المعلومات والأرشفة القومية .

تتسم ذاكرة المجتمع على المدى القصير بسرعة الاضمحلال أو التلاشى ، خاصة فى البلدان المتخلفة التى لاتهتم بتسجيل واقعها بصورة منظمة ودقيقة وتستغل نظم الإعلام الموجّه فى هذه البلدان ، وإلى أقصى حد ، خاصية الاضمحلال السريع تلك فى تزييف وعى تريد تضليله ، حيث لايتوفر للفرد فى هذه المجتمعات ــ خلافا

لذاكرته البشرية المحدودة ــ الحد الأدنى من الوسائل العلمية للتحقق من صحة ماتبثه أجهزة الإعلام (حتى يتضح للقارىء مدى تخلف نظم الأرشفة القومية فى مصر والبلدان العربية عموما ، أنقل له هذه المعلومة : **اقامت جامعة «درم بانجلترا نظاما للمعلومات والتوثيق باستخدام الكمبيوتر يخزن فيه جميع الوثائق الرسمية غير السرية التى اصدرتها البلدان العربية منذ السبعينيات ، تتصل حاليا بالجامعة المذكورة كثير من الجهات الرسمية فى البلدان العربية طالبة صورا من الوثائق الأصلية التى اصدرتها هذه البلدان نفسها .**

إن الكولاج المعلوماتى لـ «ذات» صنع الله يحاول أن يتصدى لخاصية الاضمحلال السريع لذاكرة المجتمع على المدى القصير ، وقد استغل فى ذلك خاصية فريدة يتميز بها عنصر المعلومات عن العناصر المادية ألا وهى إمكانية استنباط معلومات صحيحة من عدة معلومات خاطئة أو غير دقيقة وذلك من خلال تتبع علاقات الترابط والاتساق بينها . إن كولاج صنع الله يلفت النظر وبشدة إلى كثير من الحقائق واللاحقائق ، التى تتلاشى من الذاكرة المجتمعية فى خضم الأحداث اليومية ــ وذلك فى محاولة لخلق بنية فوقية لعالم «من الوعى» أكثر اتساقا وتماسكا ، عالم يقيمة على هذا الكم الهائل من الأحداث اليومية الهادرة والمعلومات المتضاربة والمبعثرة .

لقد إسقط صنع الله عدة حواجز كانت تفصل بين قارئة والمادة المعرفية الخام التى يستقى منها مادة لروايته ويشكل من خلالها رؤيته المبدعة لها ، إنه يقدم المعلومات «طازجة» بلا تمثيل غذائى يطمس حدتها أو يغير ملامحها أو يعيد صياغتها أو يوظفها أو يمزجها بمعتقدات الكاتب وخلفيته المعرفية ، ولم لا ؟ ! مادامت هذه المادة قائمة بذاتها قادرة عل توصيل رسالته بأقصر الطرق وأكثرها مباشرة ، ونحن نرى فى ذلك تأكيدا للخاصية الاقتصادية التى التزم بها صنع الله سواء فى أسلوبه أو عرضه للأحداث أو رسمه للشخصيات ، والتى تدل على مدى حرصه على أن يقيم مع قارئه علاقة صريحة ومباشرة ، خالية من المواربة بعيدة عن الإبهار .

لقد بات على القارىء أن يعيد بناء للمخطط الدقيق الذى أقام عليه الكاتب كولاجه المعلوماتى ، وأن يلاحق شبكة العلاقات المتداخلة التى تربط بين عناصر هذا البناء المحكم ، ويكتشف السر وراء ما يعتبره البعض تكرارا من خلال رصده المتأنى للأبعاد المختلفة للعنصر المعلوماتى نفسه ، وقد تَبوَّأ موضعه ضمن تشكيلات ، أو توليفات ، معلوماتية متنوعة ، وليس ثمة غضاضة ــ فى رأيى ــ فى أن يكون للعمل الروائى مثل هذه المهمة التربوية السافرة والتى يطلق عليها أهل التربية أسلوب «التعلم بالاكتشاف» ، التعلم بمفزاه الواسع والذى يهدف إلى تنمية إدراك الإنسان بعالمه وزيادة قدرته على التكيف مع متغيرات هذا العالم وحقائقه ، وشق مساره المتميز فى درب الحياة والتزويد بروح المشاركة الإيجابية لإحداث مايراه لازما فى عملية التغيير المجتمعى ، إن أسلوب التعلم بالاكتشاف هو العلاج الواقى من آفة التلقى السلبى التى أحدثتها الأساليب التلقينية التقريرية التى تميل نحو إطلاق الأحكام القاطعة وتقديم الحلول الجاهزة وتتحاشى الخوض فى القضايا الخلافية التى تحتمل تعدد الآراء واختلاف وجهات النظر ، إنه ينمى الإحساس بالمشاركة ويدعو القارىء إلى إمعان الذهن فيما سبق وفيما هو قائم حتى يمكنه بالتالى توقع ماسيجىء وتهيئة نفسه له ، وكلنا يدرك أن غياب روح المشاركة هو أحد

القسمات البارزة فى أزمتنا التربوية والثقافية والاجتماعية والتى لابد للعمل الروائى أن يتصدى لها بكل الوسائل الممكنة .

من وجهة نظر أخرى يمكن اعتبار كولاج صنع الله المعلوماتى نوعا من «تداعى الذاكرة المجتمعية» يذكرنا بقرينه على مستوى الذاكرة الفردية كما عهدناه فى أعمال فرجينيا وولف وجيمس جويس ، وسنحاول هنا إقامة مقارنة سريعة بين تداعى الذاكرة الفردية ، أو المونولوج الداخلى ، وتداعى الذاكرة المجتمعية كما وردت فى «ذات» :

لقد تم اللجوء إلى أسلوب المونولوج الداخلى فى رأى سيدنى بولت[1] بغية التركيز على الذات الإنسانية الممثلة فى شخوص العمل الروائى والتى تتعرض لضغوط اجتماعية هائلة يعجز عن التعبير عنها أسلوب التوصيف الاجتماعى socio-descriptive الذى ساد الرواية التقليدية . هذا باختصار ما قيل عن هدفه أما أسلوبه فهو شارد غير موجه يتم على مستويات وعى متفاوتة تختلف فيها درجة التركيز على موضوع معين أو عدة موضوعات يتطرق إليها تيار المونولوج الداخلى فى الوقت نفسه ، إن غاية الكاتب هى الكشف عما بعقول شخصياته والإفصاح عن ردود أفعالهم ومواقفهم تجاه الأحداث المختلفة والقضايا العديدة التى يطرحها العمل الروائى ، وفى رأى البعض أن نجاح أسلوب المونولوج الداخلى مرتبط بقدرة الكاتب على إعطاء الإحساس لقارئه بأن هذا الفيض من الأفكار والخواطر المتداعية لم يوضع من أجله تحت فعل مخطط مسبق بل هو يرد إلى مسار القص الروائى بصورة طبيعية عشوائية غير مقصودة .

فى المقابل ، يركز أسلوب تداعى الذاكرة المجتمعية على العلاقة التى تربط بين الذات الإنسانية والبيئة الاجتماعية التى تعيش فى ظلها ، وعلى عكس المونولوج الداخلى فإن تداعى الذاكرة المجتمعية فى «ذات» صنع الله جاء «مفرضا» انتقائيا محكما مستهدفا القارىء بشكل صريح ومباشر ، فهو ليس تسكعا عشوائيا بل إبحارا دقيقا موجها فى بحر المعلومات حددت تفاصيل مساره بكل دقة . هناك سمة مشتركة بين تداعى الذاكرة الفردية والمجتمعية الا وهى خاصة التقطع وعدم الاستمرارية discreteness ، وكولاج صنع الله عبارة عن دفق (كوانتم) معلوماتى متراكم يقوم بعملية التدليك الذهنى النشط لحث قارئه على تحديث رؤيته وتمييز الفروق بين مايبدو متجانسا وإقامة علاقات الترابط بين مايبدو متفرقا متباعدا . إن الدفق المعلوماتى المتوالى والمصوَّب بدقة يحاول أن يقتلع المسلمات المستقرة من جذورها ، وأن يجتث طبقات الغشاوة الكثيفة التى تكلّست فوق مسام وعيه ليعيد للقارىء قدرته على الرؤية النافذة ويزيد من مناعته ضد تيارات الإعلام الفاسدة .

لقد أضافت «ذات» عنصرا آخر من عناصر بناء العمل الروائى يمكن أن ينصهر مع عناصر أخرى ، مولداً أشكالا مبتكرة للعمل الروائى ، فربما نرى عن قريب أعمالا يمتزج فيها أسلوبا تداعى الذاكرة الفردية وتداعى الذاكرة المجتمعية مع الأسلوب السردى المعتاد ، ويبدو لى أن محاولة صنع الله فى «ذاته» ماهى إلا مجرد بداية فربما سعى هو أو آخرون من بعده إلى تجميع مقتطفاتهم من موارد معلوماتية مختلفة شاملة الكتب والمراجع وبنوك المعلومات وما شابه ، متجاوزا حدود المكان لنجد مقتطفات من «واشنطن بوست» بجانب مقتطفات من «عكاظ» ، وربما يسعى أيضا إلى تعميق بعده الزمنى لنجد أقوالا لمارتن لوثر متبوعة بأقوال

للغزالى أو مقتطفات من كتاب سيبويه ملحوقة بمقتطفات من نظرية النحو لتشكوفسكى ، أو أخبار عن تنظيم الجهاد مسبوقة ببعض الحقائق التاريخية عن محاكم التفتيش ، بل وربما ضحى المبدع الروائى بالتسلسل الزمنى المنطقى chronological ليعيد ترتيب الفسيفساء المعلوماتية محدثا فوضى زمنية مثيرة وهو مايعرف حاليا بأسلوب الخلط الزمنى time scrambling فى أشكال ظاهرها العبث وباطنها السعى الجاد لإبراز الحقيقة وتعميقها وتوسيع نطاق الإدراك والربط بين الأحداث التى ربما تبدو متباينة على السطح .

وعليه ، فنحن هنا بصدد سؤال أساسى عن طبيعة المادة التى يبنى منها العمل الروائى . وهو سؤال يذكرنا بما دار على صعيد فن النحت الذى تخلص من التزامه بعدد محدود من مواد التشكيل مثل الجبس والحجر والبرونز والخشب والتى تشمل حاليا حديد الخردة والدوبار والقماش والزجاج وما شابه ، بل تجاوزت متحركات الذهت هذا كله لتشمل أيضا المحركات والروافع والتروس والأضواء الكهربية .

يرتبط هذا السؤال ارتباطا بما يجرى حاليا من تجارب لإحداث تغيير جذرى فى شكل الكتاب التقليدى ، وذلك باستخدام الأساليب الحديثة التى تتيحها تكنولوجيا المعلومات والكمبيوتر . إن الهدف الرئيسى هو تخليص المادة المطبوعة من «الاستاتية» التى لازمتها قرونا منذ اختراع جوتنبرج لآلته فى القرن الرابع عشر وها نحن نسمع عن الكتب الناطقة ، والكتب الديناميكية التى تقدم مادتها صورة حية تمتزج فيها النصوص مع الصور المتحركة مع الأصوات فى مزيج معلوماتى مكثف أطلق عليه البعض مايمكن أن نسميه «النص الفائق» hypertext . فى ظل هذه التغيرات الجذرية بات من الضرورى أن يتزود المؤلف العربى بنظم معلومات حديثة تؤازره خلال عملية التأليف حيث أصبح كم المعلومات والمعارف التى يحتاجها لصنعته من الضخامة بحيث تعجز الذاكرة البشرية والأساليب اليدوية عن ملاحقته ، وقد ظهرت حديثا عدة نظم باللغة الإنجليزية لدعم المؤلف author support systems تتيح له فورية استرجاع المعلومات والمعارف من المعاجم والقواميس والموسوعات الثقافية وبنوك المعلومات والعديد من الوسائل العملية لتبويب عناصر المعلومات وإعادة ترتيبها ومزجها ، لقد دفعنى إلى الإشارة إلى ذلك تقديرى لحجم الجهد اليدوى الهائل الذى بذله صنع الله فى تصنيف وتبويب قصاصاته وتحليل مادتها .

دعنا الآن ننتقل بحديثنا إلى بعض جوانب قضية ثنائية البنية الروائية وتوازيها وكيف تعمل آليات الترابط والتناغم السياقى عبر عناصر هذه الثنائية ومستوياتها المتوازية : تبرز قضية الترابط السياقى بشكل أوضح مع تعدد البنى وتوازيها داخل إطار العمل الروائى ، ولابد من النظر إلى الترابط السياقى بصفته حصيلة التفاعل بين العمل الروائى ، وشكله ومضمونه ، وخلفية قارئه وقدرة هذا القارىء على التحليل والتركيب والربط والاستقراء والاستنباط . إن التوازى فى إطار العمل الروائى له مستوياته ومظاهره المتعددة ؛ فمن توازى الألفاظ ، إيقاعها ومعانيها ، إلى توازى الجمل ، تراكيبها ومدلولاتها ، إلى التوازى السياقى الشامل بكل مايتضمنه من مواضيع وبنى منطقية ، ويمكننا تصنيف مستويات التوازى المختلفة فى «ذات» إلى :

— توازٍ داخلى داخل فصول السرد وفصول المقتطفات كل على حدة .

ـ توازى «طوبوغرافى» بين فصول السرد وفصول المقتطفات .

ـ توازى بين «ذات» ككل وخارجها .

ـ على المستوى الأول ترى أن حياة «ذات» بطلة روايتنا قد توازت مع عدة حيوات لشخصيات أخرى ، ويعمل التوازى هنا على تأكيد المسار المحورى لعالم «ذات» وإبراز مواضع الاختلاف والالتقاء مع العوالم الأخرى . ويمكن القول إن المواجهة المطردة بين حياة «ذات» وحياة «عبد المجيد» هى نوع من التوازى الذى يعبر عنه فى الهندسة الفراغية الخطين الشماليين اللذين يستحيل التقاؤهما .

فى رأيى أن تيار الترابط السياقى المستتر الذى يسرى عبر فصول السرد وفصول المقتطفات ـ رغم ظاهرية انفصالهما ـ هو صلب عملية الترابط وأكثرها إثارة للفكر والتعمق . لقد ارتكزت آلية الترابط على مظاهر التقابل العديدة بين مايجرى على مستوى الماكرو ومايترتب على ذلك على مستوى الميكرو ، ففساد المجتمع وتدهوره يقابله تهرؤ الشخصيات وضياعها والتضليل الإعلامى فى إحلاله الزائف مقام الحقيقى ، قابله ـ كما قال أستاذنا د. على الراعى ـ انعدام التواصل بين الرجال والنساء ولجوء الرجال والشباب إلى شرائط أفلام الجنس والاعتماد على أنفسهم (الزائف مقام الحقيقى مرة أخرى) . ويمكن تتبع مظاهر هذا التقابل على مستوى العبارات نفسها فالعبث الاجتماعى والفوضى الضاربة فى أركانه يقابلها الخلل المنطقى الذى تلحظه فى عدد غير قليل من عبارات الرواية :

ص ١٧ : كان قد نجح لتوه فى عدم التقدم لامتحان التخرج من كليته

ص ١٨ : وفى قسم لايتطلب أية موهبة على الإطلاق ، لأنه كان مسئولا عن متابعة وتلويم عمل الجريدة كله .

ص ١٧٨ : على أثر الانتهاء من تركيب ساعات ضخمة فى ميادين مصر الجديدة فوق خوازيق من البلاستيك توطئة لإزالتها (الساعات والخوازيق) .

قد يتجاوز التوازى حدود العمل الروائى إلى ماهو خارجه ، فتوازت «ذات» صنع الله مع السيرة الشعبية للأميرة «ذات الهمة» وهو مايذكرنا بتوازى «يولسيس» جيمس جويس مع ملحمة هوميروس من حيث تتالى الفصول وأوجه التشابه بين الشخصيات والأماكن ، وقد رأى البعض التوازى الخارجى بمثابة خريطة يهتدى بها القارىء فى غابة القراءات المتعددة والممكنة للعمل الروائى الواحد ، إنه يكثف دلالات الأحداث ويعمق أبعاد الشخصيات ، ويضفى على التجربة الإنسانية استمرارية وعمقا مخلصنا العمل الروائى من إسار الزمن المحدد الذى تدور أحداثه فى نطاقه .

إن ثنائية البنية وتعددها وتوازيها ليست شيئا طارئا على العمل الفنى ، وقد كانت الموسيقى البوليفونية والشعر والسينما من الفنون السباقة إلى ذلك ، بل تجاوز البعض ذلك ساعيا إلى إقامة أوجه عديدة للتوازى بين أنواع الفنون المختلفة وبينها وبين العلوم الرياضية والطبيعية ، وأشير هنا إلى كتاب «دوجلاس هوفستادر» الذى قدم فيه بحثا مثيرا ومستفيضا عن أوجه التوازى بين موسيقى «يوهان سابستيان باخ» وأعمال الحفر للفنان الهولندى «إم . سى . إيشر» وبين نظريات عالم الرياضيات المنطقية الألمانى «كيرت جودل» . وقد صاغ هوفستادر كتابه على هيئة بنية ثنائية متوازية تتكون

وحدة بنائها من فصل حوارى بين شخصيتين أسطوريتين يتبعه فصل تحليلى يتناول بعض المفاهيم التى وردت فى الفصل الحوارى ، لينطلق منها موضحا ومؤكدا علاقات التوازى بين الموسيقى والتشكيل والرياضيات المنطقية . هناك اختلافان أساسيان بين توازى البنية عند «هوفستادر» وتوازيها فى «ذات» صنع الله ، أولهما أن بحث الأول يقع فى نطاق التحليل العلمى الذى يقبل بحكم طبيعته تعدد أشكال الصياغة مقارنة بالعمل الروائى التى تحكم أشكالَ صياغته كثيرٌ من الأعراف المستقرة ، أما ثانى هذين الاختلافين ، وهو الأهم فى رأيى ، إن **هوفستادر** قد أقام علاقات ترابط صريحة بين فصل الحوار وفصل التحليل اللاحق به فى حين لم يَسْعَ **صنع الله إبراهيم** لإقامة علاقات سافرة ، أو شبه سافرة ، لإحداث ترابط سياقى بين فصول المقتطفات وفصول السرد ، (اللهم إلا فى موضعين بين الفصل ١٤ : **مقتطفات** الذى ركز على بعض مانشر عن الأغذية الملوثة والفصل ١٥ : **سرد** الذى أشار إلى مخاوف إحدى شخصيات الرواية من بعض التغيرات الجسمانية والفسيولوجية التى طرأت عليه والتى خشى أن تكون من مسئولية الدجاج الملوث ، وموضع آخر أشار إليه **فاروق عبد القادر** بين الفصل ٦ : **مقتطفات** الحافل بأخبار الإسكندرية ومشكلة الصرف الصحى بها يتلوه فصل سردى تذهب فيه «ذات» للإسكندرية لتلتقى بأصدقاء قدامى) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

١ — Sydney Bolt, A Preface To James Joyce (London) Longmab, 1981, pp. 181-182.

حسن البنا عز الدين

الجواد الخشبى ذو البسمة الغامضة
رؤى أجنبية فى أدب نجيب محفوظ

مع نجيب محفوظ فى جامعة روتشستر*

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أتيحت لى فرصة تدريس الأدب العربى الحديث فى جامعة روتشستر Rochester بالولايات المتحدة الأمريكية فى العام الدراسى ٩٢/١٩٩٢ . فكان أن اخترت أن أدرّس فصلا عن القصة المصرية الحديثة فى ربيع العام الحالى . وكان نصيب نجيب محفوظ فيما اخترته من مواد مترجمة إلى الإنجليزية رواية **ميرامار** وقصة قصيرة من « **تحت المظلة** » بعنوان « **الجاوى خطف الطبق** » . وقد استمتع طلابى [فى الحقيقة كانت هناك تسع طالبات وطالب واحد] من بينهم طالبتان مصريتان تدرسان بهذه الجامعة . استمتعوا جميعا بقراءة هذين العملين **لمحفوظ** إلى جانب أعمال أخرى **لإدريس وبهاء طاهر ويحيى حقى وإبراهيم أصلان** وغيرهم . أما متعتى فى تدريس القصة المصرية لطلاب معظمهم أمريكان فكانت لا توصف : إذ كنت أكتشف - أنا نفسى - فى كل مرة نناقش فيها أحد هذه الأعمال جوانب جديدة وأعيد اكتشاف بعض هذه الأعمال من خلال قراءتها بالإنجليزية [وقد حرصت على أن يكون الأصل العربى أمامى أثناء المناقشة مع الطلاب*] - وهو أمر أعطى حيوية للحوار بينى وبين طلابى .

ما يهمنى هنا هو أن أشير إلى تجربة طريفة قامت بها إحدى الطالبتين المصريتين مع طالبة زميلة لها أمريكية [فى الحقيقة من أب هندى وأم لبنانية لكنها أمريكية المولد والنشأة] . وهذه التجربة عبارة عن بحث نهائى للفصل اشتركت فيه الطالبتان اللتان تهويان الكتابة الإبداعية . كان بحثهما الذى

قررتا أن تشتركا فيه هو كتابة فصل إبداعى تكملةً لرواية **ميرامار** ، بحيث تكون **زهرة** هى محورهُ والمتكلمة الرئيسية فيه ، أسْوَةً **بعامر وجدى وطلبة مرزوق وسرحان البحيرى ومنصور باهى** . وقد تحمستُ ورحّبتُ بالفكرة ووافقتُ عليها . ولكنى عندما قُدِّمَ لى البحث أو الفصل الجديد **لميرامار** اصابتنى للوهلة الأولى خيبة أمل ونسيت ما ينبغى عَلَىَّ أنْ أتَحَلَّى به من موضوعية بوصفى أستاذاً للمادة . أما سبب خيبة الأمل فلم يكن ضعف مستوى الكتابة لدى الطالبتين ، بل كان أنهما ببساطة جعلتا من **زهرة** – أو فصلها – الجديد – جاسوسة ! أىْ نَعَمْ جاسوسة أرسلتها الحكومة – حكومة الثورة – للتجسس على نزلاء بنسيون **ميرامار** . وقد اعترفت **زهرة** فى فصلها الجديد بهذا صراحة ، وكانت باردة جداً فى اعترافها ، بل ومقنعة كذلك . فلم يُفِد غضبى لافتقادى الصورة التى كونتها عند قراءتى لميرامار عن **زهرة** ورسختها **شادية** – فى الفيلم المأخوذ عن الرواية – فى ذهنى كنت اشعر أن هذه الصورة المثيرة للإعجاب **لزهرة** بوصفها فتاة مصرية حقيقية ، تصمم على التعلم والنمو ومقاومة قهر الجد والمجتمع والرجال بخاصة من حولها ، تتعرض للتشويه . وكنت أتساءل عما يمكن أن **تقوله شادية لو** عُرِض عليها أن تقوم بالدور نفسه فى صورته الجديدة .

ولكن بالكلام مع بعض أساتذتى وأصدقائى الكبار حول هذا « الموقف » من طالبتَىَّ تجاه **زهرة** ، استطعت أن أتبين وجهة نظر أخرى فى الموضوع مؤداها أن زهرة – على المستوى الفنى الرمزى – قد تمّ استغلالها من قبل الثورة مرتين على الأقل . المرة الأولى وضعتها الثورة فى الرواية الأولى [نص محفوظ] فى مهب الريح ، حيث طمع فيها الكل واستغلها الجميع ، وتُرِكَتْ فى النهاية لشأنها متعلقة بخيوط واهنة من الأمل فى حياة أفضل . والمرة الثانية [فى نص الطالبتين] عندما جعلت الثورة منها جاسوسة ترصد تحركات نزلاء البنسيون المشكوك فى ولائهم للثورة بطريقة أو بأخرى . إن **زهرة** – فى دورها الجديد – ممثلة للثورة ورمزاً لها ، استطاعت بالفعل أن تؤدى دورها بحنكة تحسد عليها : فقد وقع فى هواها كل النزلاء ، أو لنقل إنهم انخدعوا فيها انخداعاً .

ولكن كى يكتمل دورها الروائى الجديد ، سعت الطالبتان إلى إضفاء طابع الحركة والتوتر على **زهرة** ، حيث تقع فى حب **منصور باهى** الرومانسى الحالم والفاشل فى حبه لزوجة أستاذه المسجون ، وتقرر **زهرة** الاستقالة من عملها مع الحكومة وتتزوج من **باهى** ، وتستقيم وتتوب عن الجاسوسية ! وأنا أتساءل : تُرَىَ هل ينصلح حال **منصور باهى** فى حياته الجديدة ودوره الجديد ؟ والسؤال الأخير : ما رَأْىُ المؤلف الأصلى **نجيب محفوظ** فيما فعلته تلميذتَىَّ ببطلته **زهرة** ؟ أغلب الظن أنه – لو علم – سوف يبتسم ويقول برحابة صدر الفنان : « ممكن برضه .. ليه لأ ! » .

على أى حال مازلت لا أستطيع – بحكم كونى من جيل الثورة – أن أتخيل مصير **زهرة** جاسوسة ، إلا على نحو مشابه لمصير **زينب ديباب فى الكرنك** وقد رضيت أن تعمل جاسوسة **لخالد**

صفوان على زملائها . أما أن تصبح سعيدة وتستقيل وتتزوج ممن تقرر وتترك لشأنها ، فهذا يدل على نفاذ بصيرة لا يمتلكها إلا مَنْ لم يقع أسيراً فى حضن الثورة من الأساس .

يترك **محفوظ** أبطاله غالبا فى مفترق الطرق ، ويتم الخلاص عادة من خلال الحب والفن كما يتجلى ذلك فى قصة « **الحاوى خطف الطبق** » من مجموعة « **تحت المظلة** » ولكن متاعب الطريق (وهى عبارة تذكرنا **بالمازنى** رحمه الله) لا حصر لها أمام الإنسان والفنان على السواء . والمشكلة الأساسية كيف يكون الإنسان نافعا ؟ وماذا عن الأحلام التى يجد نفسه مستسلما لها بكليته ، وفيها الفروسية وزينة البنات والغول ، أى الحب والصراع . الإنسان هنا - كما يقول **محفوظ** - ينسى جوعه ومخاوفه ويستند « إلى جدار أثرى كان يوماً ما مبنى لبيت المال ومقراً للقاضى ، ... » فى إشارة مألوفة أيضا إلى العدل الاجتماعى الذى يفتقده بطل **نجيب محفوظ** افتقاداً تاريخيا وآنياً ، وإلى الموقف الوجودى لهذا البطل بمأساته التى لخصها **محفوظ** فى تلك اللوحة التى تمثل طفلا يركب « **جواداً خشبياً ويتطلع إلى الأفق .. وفى عينيه شبه بسمة غامضة . وها هو الأفق ينطبق على الأرض من أى موقف ترصده . فيا له من سجن لا نهائى** » (الشحاذ ص ٣ عن **التواتى** ، دراسة فى روايات **نجيب محفوظ** ... ص ٨٢) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

احدى عشرة مقالة بالإنجليزية عن نجيب محفوظ

لعل اختيارى لعنوان المقالة الحالية قد اتضح الآن . ولكن هذه المقالة فى الحقيقة سوف تركز الآن على عرض لكتاب بالإنجليزية صدرت طبعته الأولى العام الماضى (١٩٩١) عن دار نشر Three Continents Press فى واشنطن العاصمة ، بتحرير تريفور لو جاسيك Trevor le Gassick والكتاب بعنوان "Critical Perspectives on Naguip Mahfouz" مما يمكن ترجمته بشىء من التصرف بـ « **رؤى نقدية فى أدب نجيب محفوظ** » ومحرر الكتاب أستاذ للأدب العربى الحديث فى جامعة ميشجان ، وكان له شرف تقديم محفوظ إلى الجمهور الغربى من خلال مقالته عن **الثلاثية** عام ١٩٦٣ ، وترجمته « **لزقاق المدق** » إلى الإنجليزية ١٩٦٦ . وقد ترجم فيما بعد « **اللص والكلاب** » بالاشتراك مع **مصطفى بدوى** (١٩٨٤) . بالإضافة إلى ذلك ، ترجم قصصا أخرى من العربية ، تشمل أعمالاً **ليوسف إدريس** ، **ويحيى حقى** ، **وإحسان عبد القدوس** ، **وحليم بركات** ، **وإميل حبيبى** ، **وسحر خليفة** . وهو كذلك مؤلف لكتاب بعنوان « **موضوعات رئيسية فى الفكر العربى الحديث** » **و« تقرير دفاعى عن أحمد عرابى** » ، بالإضافة إلى مقالات عدة فى الأدب العربى الحديث .

وما يلفت النظر فى الكتاب لأول وهلة أنه يحتوى على ثمانى مقالات لكتاب عرب ومصريين من بين المقالات

الإحدى عشرة التى احتواها الكتاب والمقالات « العربية » بعضها مترجم حقا من اللغة العربية مثل « **نجيب محفوظ والقصة القصيرة** » لأحمد محمود عطية (ص ٩ - ٢٥) ، وفصل « **المكان فى ثلاث روايات لنجيب محفوظ** » وهو مأخوذ من كتاب **مصطفى التواتى** ، دراسة فى روايات نجيب محفوظ الذهنية : « اللص والكلاب » - « الطريق » - « الشحاذ » (ص ٧١ - ٨٣) . وقد صدرت طبعته الأولى فى أغسطس ١٩٨٦ عن الدار التونسية للنشر . وكذلك فصل « **دور نجيب محفوظ فى السينما المصرية** » لهاشم النحاس (ص ١٦٣ - ١٧٣) .

أما مقالة **إبراهيم الشيخ** عن « المرأة المصرية كما صورتها الروايات الاجتماعية لنجيب محفوظ » أو « صورة المرأة فى روايات نجيب محفوظ الاجتماعية » (ص ٨٥ - ٩٩) فقد رأيت كتابا بالعربية عن الموضوع ذاته ، ولذلك سوف أحصر كلامى حول مقالات وفصول غير متاحة للقارىء المصرى وأتجنب تلك التى يسهل على هذا القارىء أن يصادفها بالقاهرة . وكذلك سوف أتجنب مقالة **روجر آلان** عن المرايا (ص ١٣١ - ١٥٠) لعلمى أن زميلا وصديقا يعد لإبداع مقالا عن المرايا من خلال مقالة آلان وغيره عن المرايا .

ومحرر الكتاب **تريفور لوجاسيك** يبدأه بمقدمة (ص ١ - ٨) وينهيه تقريبا بمقالة عن « **الكرنك** » (ص ١٥١ - ١٦٢) وقد نشرها فى ربيع ١٩٧٧ . فى المقدمة يعرِّف بنجيب محفوظ الإنسان والفنان ، ويشير (ص ٤) إلى أن النقاد عجزوا عن تقديم شرح مقنع لتوقف **محفوظ** عن الكتابة عقب ثورة ١٩٥٢ وتأسيس النظام القائم على العسكرية فى عهد **عبد الناصر** . ولكنه يقول إن **محفوظ** ما إن استأنف النشر فى ١٩٥٩ حتى قدَّم كتابات كثيرة تلتْ تلك السنة . وهو يعلِّق على « **تحت المظلة** » التى كتبها **محفوظ** بعد يونيو ١٩٦٧ بأنه « مهما تكن تفسيرات الرموز المتعددة التى تحتويها [قصة العنوان] ، فهى إصرار على أن الخوف من التورط أمر جدير بالازدراء وغير منتج . وهذا هو الموضوع الذى كان قد عالجه فى وقت سابق فى « **أولاد حارتنا** » ، وهو موضوع مركزى فيما يتصل بالرسالة التى ينقلها **محفوظ** فى عمله إلى قرائه » (ص ٥) . وقبيل نهاية المقدمة يرى **لوجاسيك** أن **محفوظ** بأعماله التى تزيد على الخمسين ، وبحصوله على جائزة نوبل فى الآداب ، وبعمره الذى يناهز الثمانين ، قد تجاوزت شهرته بوضوح شهرة الكاتبين المصريين الراحلين **طه حسين** و**توفيق الحكيم** اللذين كانا على المستوى نفسه من الإنتاج والاستمرار . وأعمال **محفوظ** تتميز برحابة موضوعاتها ، وبالحساسية والشجاعة اللتين يتناول محفوظ من خلالهما الموضوعات الأساسية لعصره . وبرغم السياق المصرى المحدد لأعمال **محفوظ** ، فإنها بحق جاذبية وصلة تمتد إلى أكثر من ثقافتين ، وهى لهذا جديرة تماما بقراءة على مستوى دولىّ » (ص ٧) .

ومقالة **ماريوس ديب** عن « **زقاق المدق لنجيب محفوظ** : تحليل اجتماعى - ثقافى » (ص ٢٧ - ٤٨) ، وقد نُشرتْ أساسا فى ١٩٨٣ بالإنجليزية . ويشير الكاتب فى بداية مقالته إلى أن قدم هذه الرواية التى صدرت ١٩٤٧ ، قد جعل أعمال **محفوظ** التالية تغطى عليها . وبالتالى ، صار هناك ميل بين الباحثين إلى تحليل « **زقاق المدق** » من حيث هى رواية تتناول مبدئيا مشكلة الفقر فى أحد أحياء القاهرة القديمة ، وإلى أن يتجاهلوا الأبعاد الاجتماعية - الثقافية للعمل . وهو يذهب إلى أنه برغم

التصوير الواقعي للزقاق ، فإن الرواية تعالج موضوعات (تيمات) بتجاوز البيئة القاهرية ، وترتبط بمصر إنْ لم يكن بالشرق الأوسط ككُلّ . (ص ٢٧) .

ودیب يقرر انه يميز في هذه الرواية الانقسام بين العالم التقليدي والعالم الحديث في مصر خلال الأربعينيات : ففي الرواية إعادة تمثيل لثنائية الشرق - الغرب ، وللقيم التي تلحق بهذين العالمين ، سواء على مستوى جمالي أو أخلاقي . وعلاوة على هذا ، فإن الفحص الدقيق لـ**زقاق المدق** يكشف عن الاستخدام المعقد والبارع للرموز ؛ وعن السخرية لدى **محفوظ** في عرض هذه الموضوعات . (ص ٢٧) . ومن الطريف أن كاتب هذه المقالة يبين من خلال أدلة داخلية من الرواية ، عدم قيام زعم الناقد المصري **غالي شكري** في « **المنتمي** » بأن « زقاق المدق » كتبت خلال سنتي ١٩٤١ - ١٩٤٢ ، على أسس صحيحة . (انظر ص ٢٩ - ٣٠) .

والسؤال الأساسي الذي يطرحه دیب هو انه إذا كان العالمان في الرواية ، عالم الزقاق وعالم ما وراء الزقاق ، مختلفين إلى حد كبير في طبيعة الحياة ، والملامح الجسمانية والقيم الجمالية ، فهل يستطيع المرء أن يستنتج أن أحد العالمين أفضل أخلاقياً على نحو ما من الآخر ؟ إن **محفوظ** ، في تناوله لشخصياته هنا ، لا يترك شكاً في أن كلا العالمين يقفان على أرض مشتركة ، من الناحية الأخلاقية . (ص ٣٢) . **فنجيب محفوظ** يخبرنا أن عالم الزقاق ليس أفضل من عالم ما وراء الزقاق أخلاقيا . « فليس ثمة ميل رومانتيكي [لدى **محفوظ**] للزعم بأن « **القوم البسطاء ذوو صفات أخلاقية خاصة على حساب بقية الخلق** » (ص ٣٣) . ويصل **دیب** إلى قناعته النهائية بأن الشخصيات الرئيسية على عكس الرأي السائد بأن الظروف الاجتماعية العامة وظروف الفقر بخاصة قد سحقتهم - كانت مسئولة مسئولية كاملة عن أفعالها » . وهو يحلل الشخصيات من هذا المنظور ، ويقسو في هذا على **حميدة** التي يرى أنها كانت تأمل أن ينتهي الصراع بين **عباس** و**فرج** بأن يدخلا السجن وربما هلكا ، وبالتالي سوف تستعيد حريتها وتستأنف مهنتها . (ص ٣٣) . حتى أنت يا حميدة ! هل حقا قصد **محفوظ** صانعك أن يحطم الجو الأسطوري الذي يحيط بالحي القاهري القديم بوصفه تجسيداً للأصالة المصرية من خلال لفت أنظارنا أولاً ، إلى عدم جمال هذا الحي على الإطلاق ، وثانيا ، إلى افتقاده الملحوظ لأي قيم أخلاقية مخلصة مطهرة ... ! وهل « يريد **محفوظ** أن يخبرنا أن الزقاق ليس إلا « حارة سد » - حرفيا ومعنويا - وأن الحل الوحيد هو تحرير الإنسانية من عالم زقاق المدق . ومهما يكن من أمر ، يبدو **محفوظ** متشائما بخصوص هذه الإمكانية ، بما أن « الزقاق الأبدي » لا يمكن أن يختفي ولا أن ينزاح بعيداً ، وأن الفجوة التي تفصله عن بقية العالم سوف تصبح أعظم من ذي قبل » ؟ (ص ٣٤ - ٣٥) . ترى هل يدافع محفوظ عن « نسائه » و« زقاقه » إذا سألناه رأيه أم سوف يبتسم كالعادة ؟!

لعل المقالة التالية تكون أرحم قليلا وإن كان العنوان لا يطمئن : فهو « **الخلاص و[البطل] السلبي** » أم أقول « [البطل] العدمي أو غير الإيجابي » . على أي حال هو أو هي شخصية تنطوي على النفي والإنكار "Negativist" . والكاتب **موسى خوري** نشر مقالته بالعربية في دورية اسمها « المواكب » عدد يونيو ١٩٨٩ ، وترجمها لوجاسيك محرر الكتاب الحالي . وهي تقع هنا وبين صفحتي ٣٧ و٤٩ .

ويقرر **خوري** في البداية أن الطبقة البرجوازية الصغيرة الصاعدة تلعب دوراً مهماً في أعمال **محفوظ** في الخمسينيات من هذا القرن . وهو - برغم اتفاقه على تقسيمات النقاد لأعمال **محفوظ** ، يتفق مع **محمود أمين العالم** في حذره من أن تحبس هذه الأعمال في تقسيمات صارمة ، الأمر الذي يمكن أن يُغفِلُ ما يوجد بين تجديد **محفوظ** في إبداعه وأعماله التقليدية من صلات . (ص ٣٧) .

وخوري يفحص أربع روايات من تلك « المرحلة الاجتماعية » ، **وهي القاهرة الجديدة** ١٩٤٥ ، **وخان الخليلي** ١٩٤٦ ، **وزقاق المدق** ١٩٤٧ ، **وبداية ونهاية** ١٩٤٩ . وهي يرى أن هذه الروايات تشير على نحو خاص العلاقة المعاصرة بين الطبقة البرجوازية الصغيرة الصاعدة والطبقات الحكومية والعليا . تلك العلاقة أو العلاقات الطبقية التي تطورت عن الأحداث التاريخية والسياسية عقب الحرب العالمية الأولى وثورة ١٩١٩ المصرية .

إن تعاطف **محفوظ** وانغماسه في البرجوازية الصغيرة يتضح من وصفه الدقيق لها في هذه الروايات الأربع . وبالطبع فإن البرجوازية الصغيرة تقف في وسط الطريق بين الطبقة العاملة المضطهدة ، والمتجذرة بقوة في التقاليد والقيم الموروثة ، والتي يمثل بقاء هذه القيم همُّها المحوري ، والطبقة الغنية ، **وهي طبقة يصورها محفوظ** من حيث حرصها على قطع صلتها بكل القيم والتقاليد في سعيها نحو المادية . والبرجوازية ، بعد أن حصلت على قدر أساسي من الأمان ، تأمل في أن تتحرك نحو الطبقة العليا إلا أنها تُرَدُّ على أعقابها من خلال القيم التي تتقاسمها مع الطبقة الدنيا . إنها تظل متعلقة باقتناعها بأن قيما بعينها يجب أن يُحافَظ عليها إذا كان « العدل الاجتماعي » أن يتحقق . وهو العدل الاجتماعي « هو الشعار الذهبي للبرجوازية الصغيرة الصاعدة .

وبسبب هذه الخصيصة ، تمثل هذه الطبقة مَحَكاً متميزاً يمكن عليه اختبار ثبات بعض هذه القيم ونفعها . أما احتكاكها بالطبقة العليا فهو تعبير عن صراعها مع هذه القيم . والصراع الناتج يخلق شخصيات غير مستقرة ومضطربة القيم ، لأنها « نتيجة للبناء الاجتماعي على وجه العموم » ، وهو للرؤى والتطلعات « التي تنميها البيئة الاقتصادية . إن هذا الاضطراب هو الذي يراه **محفوظ** الأساس الحقيقي لمأساة هذه الشخصيات . (ص ٣٨) .

ويحلل الكاتب شخصيات الروايات الأربع من هذا المنظور ، وينتهي إلى أن ما تتقاسمه كل هذه الشخصيات هو الحرمان أو العوز الاقتصادي ونضالهم - وكل على طريقته - من أجل الحصول على « **طريق الخلاص** » كي يتغلبوا عبره على واقعهم الاجتماعي والاقتصادي (ص ٤٢) .

ولعل دراسة حسن الشامي عن « البنية التقليدية للعواطف في **ثلاثية نجيب محفوظ** : تحليل سلوكي » (ص ٥١ - ٧٠) وقد نشرت في ١٩٧٦ - تكون من أكثر مقالات الكتاب الحالي جدة وطرافة . والدراسة عبارة عن تناول أدبي لظاهرة تزامن الأخ - الأخت في الثقافة العربية . والكاتب قام ببحث نفسي عن الموضوع نفسه ونشره في سنة ١٩٧٣ ، كما يقول في هامشيه الأول والخامس عشر عن عنوان مقالته الحالية ، وعن هدفه من دراسته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهو يقرر أن دراسته تحليل إدراكي سلوكي للثلاثية : فهي تؤمن بحقيقة أن الأفعال الإنسانية استجابات لدوافع بعينها . وهو يحاول أن يثبت أن القوة الحافزة الأساسية التي يستجيب لها كمال في الثلاثية (أو محفوظ نفسه) هي رابطة عاطفية قوية يكنها لأخته عائشة . وهذه الرابطة ، بوصفها خاصية نفسية ، مستقرة ، ومطرده ومتغلغلة على نحو كامل على مدى الأعوام السبعة والعشرين في الرواية . وهذه الخاصية الشخصية اكتسبها كمال خلال طفولته . وهي تكشف عن عدد من السمات السلوكية الأساسية : ١ - فهي لا تتغير تغيراً جذرياً خلال حياة كمال ، ولهذا فهي مستقرة ؛ ٢ - وهي متطابقة مع العواطف الأخرى المصورة في العمل ولهذا فهي تتميز بالاطراد ؛ و٣ - هي تميل أن تؤثر على حياة كمال في مواقف مختلفة ولهذا فهي متغلغلة كذلك . وعلى نحو أكثر أهمية ، تبين الدراسة أن الثلاثية تكشف عن كل السمات الأساسية لشريحة مهمة من الحكايات الشعبية المصرية والعربية . وليس هذا لأنها تصف الأحياء الشعبية أو لأنها تسجل العبارات الشعبية ، بل لأن العمل نتاج للعواطف نفسها التي تؤيد نظائرها في التقاليد الشعبية الشفاهية . (ص ٥٢) .

هنا لابد لي من التوقف فيما يتصل بهذه الدراسة : أولا : لأن الكاتب يلمس هنا موضوعا اثيراً لديَّ انهيت لتوي ترجمة كتاب مهم عنه : اقصد عن الشفاهية والكتابية والفعاليات النفسية لكل منهما في العقلية الإنسانية والتحول من الأولى إلى الأخرى . وثانيا : لأن الدراسة تفصيلية نصية ولا يمكن عرضها دون الإخلال بما تحمله من جدة وطرافة وجهد واضح . ولكني اكتفي بأن أقصر للقارىء بفكرة طرات على ذهني وانا اقرأ هذه الدراسة الشيقة . وملخص الفكرة هو أن خديجة وعائشة أختي كمال وامينة أمه في الثلاثية ، وأبوه الذي يرى الكاتب أن كمال انفصل عنه نفسيا على طول الرواية ... كل هذه ، الأسماء ، تكاد تشكل إطاراً لتفسير قد يؤيد ما انتهى إليه الكاتب نفسه . وعلاقة الأسماء وتاويلها بأسماء معروفة في التاريخ الإسلامي امر لا يمكن إنكاره . وتساعد على تاكيد هذا الهاجس طريقة محفوظ تسمية شخصياته وهي طريقة لفتت انتباه معظم من كتب عنه وبخاصة في الكتاب الحالي . وتساعد أيضا على ذلك كذلك شخصية البطل في أعمال محفوظ . على أي حال هذه فكرة لم أستطع أن أدفعها بعيداً عن ذهني حتى الآن .

ولما كنت لا أزال حريصاً على اكتساب مودة قارىء « إبداع » أو على الأقل عدم إملاله فسوف اركز ما بقي لي من مساحة - إذا كان هناك بقية حقا - للكلام عن فصل « مصطفى التواتي » عن « المكان في ثلاث روايات لنجيب محفوظ » . أو « المكان في روايات نجيب محفوظ الذهنية » كما يعنونه في كتابه المشار إليه (ص ٨٥ - ١٠٥) . وقد عثرت على نسخة من الكتاب ، ولهذا يمكن عرض هذا الفصل في سياقه الأكبر . يذهب التواتي إلى « أن المكان في روايات محفوظ الذهنية ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات ، وإنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيات : إن المكان في هذه الروايات حدث وجزء من الشخصية المحورية كباقي الشخصيات . ولعل المكان المهيمن في هذه الروايات هو السجن . وقد سبق أن رأينا رمزية السجن [في الفصل السابق] كنقيض للوجود . وبما أن جوهر الوجود هو الحرية فهو [أي السجن] نقيض للحرية . وقد رأينا أن الأزمة التي عالجها محفوظ هي أزمة الحرية » (ص ٨٥) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويشير التواتي إلى أن السجن في ظل مجتمع كالذي يعيش فيه ابطال نجيب محفوظ يصبح كما يقول احد المحامين لصابر في [الطريق] « كالجامع مفتوحا للجميع واحياناً يدخله إنسان لنبل في اخلاقه لا لاعوجاج .. » وبذلك فإنه لا فرق بين من هم داخل السجن وبين من هم خارجه ، وهو المعنى الذي يؤكده سعيد مهران بمحاكمته لقضاته قائلا : « الواقع انه لا فرق بيني وبينكم إلا اني داخل القفص وانتم خارجه وهو فرق عارض لا اهمية له البتة .. » (ص ٨٧) .

وإذا كانت حرية الإنسان هي جوهر وجوده والقيمة الأساسية لحياته ، فإن السجن هو استلاب لهذه الحرية . وبالتالي فهو استلاب للوجود وإهدار للحياة . ومن وجوه الاستلاب التي اشار إليها نجيب محفوظ ، يبرز هذا الخوف الدائم من السجن . وهو خوف يفقد اشخاص نجيب محفوظ جانبا مهما من إنسانيتهم حتى اصبح عمر الحمزاوي [في الشحاذ] ، يشعر بانه جثه منسية فوق سطح الأرض » . كما أصبح سعيد مهران : « يشارك الفئران والثعابين مشاعرها حين تتسلل .. وحيد في الظلمة ، تتربص به المدينة .. » (ص ٨٨) .

ولعل الكاتب ، وهو يجعل السجن شخصية من اهم شخصيات الرواية ، وبعداً من ابعادها المعنوية ، لم يجعله لذلك إطاراً مكانيا ، إذ لا نجد اي حدث يجري داخل السجن بل كل الأحداث تقع بين الخروج منه والعودة إليه . (ص ٨٨ - ٨٩) .

ويقيم التواتي تحليله للمكان في كل رواية من الروايات الثلاث على ثنائية يضاد طرفها الاول الطرف الثاني ، من مثل : امكنة منغلقة في مقابل امكنة منفتحة ، ويجعل الشخصية المحورية بين فكي هذه الثنائية . وبذلك يبرز محفوظ ظاهرة الصراع والتمزق التي تعيشها هذه الشخصيات . والتواتي يخلص إلى أن محفوظاً يجعل من المكان رمزاً فكريا مثل المقبرة والخلاء على الخصوص . (ص ١٠٤) . وهو يلاحظ اهمية المشكلة الزمنية في دراسته للمكان ، وتداخلها مع العناصر المكانية تداخلا يصعب فصلها فيه بعضها عن بعض . ولذلك يناقش في فصله الرابع (ص ١٠٧ - ١٢٦) « الزمن في هذه الروايات » .

ولعلي اذهب أن الفصل الأخير من كتاب التواتي عن « وظيفة الأشياء » (ص١٥٣ - ١٦٤) يكمل فصله عن المكان على نحو خاص : ذلك أن « الأشياء » توجد في « المكان » اساساً . وهو يعالج هذه الأشياء بصورة تنبيء عن عين دارس متمرس وذي حساسية نقدية عالية جديرة بالإعجاب . فنحن - على حد قوله - لا نرى ، في - مسكن سعيد مهران إلا « البساط السماوي » وقد تبدت فيه « نقط سود من أثر حروق » ... فتعريف البساط يدل على معرفة سعيد له . ولكن الجديد هو هذه الحروق التي شوّهت لونه الفاتح التي تركتها خيانة نبوية وعليش ، والتي سيتركها إنكار سناء وتنكّر رءوف علوان ، في قلب سعيد مهران ، فتكدر صفاءه . (ص ١٠٥) .

وقبل أن أنهي هذه المقالة ارى لزاماً عليّ أن اذكر للقارىء عناوين بعض المقالات في الكتاب موضع هذا « الاستعراض » المجهد . يكتب س. سوينج عن أولاد حارتنا بعنوان "The Sad Millenarian: An Ex-amination of Awlad Haratina" ويمكن ترجمة العنوان بـ « الحزين المؤمن بالعصر الالفي السعيد : فحص لأولاد حارتنا (ص ١٠١ - ١١٤) والعصر

الالفى السعيد هو الذى سيملك فيه المسيح على الارض . وهى إشارة إلى الإصحاح العشرين من **رؤيا يوحنا اللاهوتى بالإنجيل** (١ - ٥) . **ويستشهد سوينج بمحفوظ** نفسه الذى كان يقارن بين عمله « ومغامرات جاليفر » . فيرى أن : « **اولاد حارتنا هى نقيض ما فعله سويفت فى رحلاته المشهورة . فسويفت ينقد الواقع من خلال الخرافة [او الاسطورة] ، فى حين اننى انقد الاسطورة من خلال الواقع**) . (ص ١٠٤ - ١٠٥) . **وسوينج** يقيم فحصه **اولاد حارتنا** على اساس اعتبارها قصة رمزية Allegory مطبقاً الشروط الادبية لهذا النوع الادبى على عمل محفوظ ، ومقارنا إياه بأعماله الأخرى . وهو ينتهى إلى ان الناس فى الحارة كما يصفهم محفوظ لا يبدو أن لهم فرصة كبيرة فى رؤية العصر الالفى السعيد ذاك . (ص ١١٣) . **أما محمد محمود** فى مقالته المختارة هنا بعنوان : « **البطل غير المتغير فى عالم متغير : اللص والكلاب لنجيب محفوظ** » (ص ١١٥ - ١٣٠) . وقد نشرت فى مجلة الأدب العربى ، مجلده (١٩٨٤) ص ٥٨ - ٧٥ . فيركز على الصورة الحيوانية فى رسم الشخصيات فى الرواية موضع الدراسة (ص ١١٦) ويتناول علاقة **سعيد مهران بنور بإسهاب** (ص ١٢٢ - ١٢٤) . ويلاحظ أن **محفوظاً** فى هذه الرواية يتخلى عن دور الراوى العليم بالأمور ، حيث **سعيد مهران** هو مركز الوعى ، وتنتقل وجهة النظر بين صوت المؤلف والمونولوج الداخلى للشخصية الرئيسية فى الرواية ، والتى نرى من خلال عينيها معظم أحداث الرواية ، بحيث لا يبعدنا هذا عن تقييم ما يحدث موضوعياً . (ص ١٢٥) .

أما المقالة قبل الأخيرة فهى لمحرر الكتاب **تريفور لوجاسيك** وهى كما ذكرت سابقا عن « **الكرنك لنجيب محفوظ . الكشف عن ضمير مصر الهادىء فى عهد ناصر** » (ص ١٥١ - ١٦٢) . والحقيقة أن محرر الكتاب بذل جهداً أساسيا فى تحرير الكتاب وترجمة بعض مقالاته من العربية . وأقل ما يستحق ان تترجم مقالته هذه إلى العربية ، وهى مليئة بالاستشهاد من « **الكرنك** » نفسها .. **فهل من مترجم ؟**

واما بخصوص « **الجواد الخشبى ذى البسمة الغامضة** » فربما كانت إشارة أخيرة من كتاب الباحث التونسى التواتى كافية : يقول فى نهاية آخر فصل فى كتابه : « أما محتوى الاشتراكية التى يبشر بها ابطال نجيب محفوظ والتى تمثل المادة الأساسية لروايتى « اللص والكلاب » و« **الشحاذ** » خاصة ، فإنها مزيج من الليبرالية والنزعة الإنسانية والمذهب الفوضوى والاشتراكية البرودونية ونتفات عديدة من الوجودية . وهذا الغموض فى رؤيته الايديولوجية ، والفهم المتشائم للثورة ، وبالتالى لسير التاريخ : جعلاه كثيراً ما يحشر ابطاله من المثقفين خصوصا ، فى المنافذ المسدودة » (ص ١٦٧) .

ولكن هل نجت **زهرة** او **حميدة** أم انهما انتقمتا لنا جميعا ؟ !

« اهدى هذا المقال إلى تلميذتى دليلة وانجيل اللتين أحبتا « زهرة نجيب محفوظ » .

عبد الرحمن أبو عوف

انهيارات المجتمع
فى رواية « وكالة عطية »
لخيرى شلبى

قبل أن نناقش إلى أى مدى تخضع المحاولة الروائية الجديدة « وكالة عطية » للروائى الدءوب خيرى شلبى لشروط فنية فى جماليات الرواية ، ورغم الاعتراف بحريات الكاتب فى تجديد وتطوير وإثراء النهج الروائى ، وتجاوز المدارس والمناهج الروائية ، المعروفة والمستقرة والمتصارعة ، فإن ثمة شروطا وآليات جمالية وبنائية ، مستخلصة من رحلة وتطور شكل الرواية ، كفن بانورامى ، يستوعب ما قبله وما بعده من أشكال أدبية وفنية . وهى ، فى أبسط تلخيص ممكن . ضرورة وحدة الموضوع الروائى ، والتركيز الدرامى ، وبناء الشخصيات ونموها . وجدلية علاقاتها بالحدث الرئيسى ، والأحداث الفرعية ، والتمهيد ، ولغة السرد ، واستخدامات الزمن الروائى ، والبعد الخارجى والنفسى والعقلى للنماذج الإنسانية ، واللغة ، والحوار ، والتحليل ، والتخيل ، والتوجيه الدرامى للعقدة والأحداث ، وتصوير النمط كتعبير أقصى عن ركائز معينة فى الحياة ، الرؤية الفكرية التى تحكم الاختيار من الواقع ، وتوحى بالمعنى والدلالة .. إلخ .

قبل أن نثير كل هذه القضايا ، فرواية (وكالة عطية) تشكل اكتمالا ونضجا ، وتتويجا للمنهج الروائى المتميز ، وتعميقا وإثراء لسمات خاصة فى العالم الروائى الشاسع ، والحافل بالرؤى والعمق والنماذج الشعبية ، ذلك العالم أبدعه وجسده بدأب خيرى شلبى ، فى روايات سابقة ، ولعل أبرزها الأوباش والشطار ، والوتد ، وفرعان من الصبار ، والعراوى ، والجزء الأول من الثلاثية (أولنا ولد) .

والانطباع الأولى لتأمل عالم خيرى شلبى الروائى يؤكد تمتع الكاتب ، إلى حد ما ، بثقافة الحياة ، وتعقدها ، وكثافتها ، وتلونها ، والتوائها وتناقضاتها ، كأساس للثقافة الأدبية .

ونظرة سريعة لثقافته الأدبية تثبت أولاً وقبل كل شيء إحساسه العميق بإنسانية الإنسان المسحوق والمقهور والضائع ، في الريف ، وقاع المدينة الطبقية الوثنية ، والقدرة على النفاذ والتغلغل إلى هذا الجوهر الإنساني وعظمته ، أيا كانت الأوحال وأدران التشوهات الخلقية والمرضية ، وانحرافات السلوكيات ، والتدني والسقوط والتي تعاني منها نماذجه البسيطة المسحوقة ، وأينما تجلت في الحياة ، حتى في أشكالها الخفية والناقصة ، التي لا تملك القدرة بعد ، على التعبير الواضح عن نفسها . إنها القدرة على اكتشاف تطور الإنسانية ونموها ومعاناته لها معاناة باطنية ، القدرة على التحقق من الأشياء في مظاهرها الأولية الجديدة .

نقطة الانطلاق عند **خيري شلبي** ، هي الحياة المصرية الشعبية في أدنى مستوياتها الطبقية ، هذه الحياة التي تناثرت بطريقة قاسية إلى ذرات متباعدة ، هي **فرديتها الحيوانية** كما دعاها . هي ذلك الصخر واليأس ، هي ذلك الجمود والعقم والكآبة التي تخيم على وجهها ، وكاتب خالق مثله خليق به أن يوجه هذا الجمود الخامل ، في سلسلة متلاحقة من الحركات والانفجارات القصيرة التي تضج بالمعاناة ، "تفجرات تحفل باليأس من نوبات البهجة والكآبة . فخيري يقطع كتلة الصخر الكئيبة الموحشة إلى لحظات درامية قصيرة ، تضج بالحركة الداخلية ، وتحفل **بالمأساة الملهاة** ، وبذلك خلق في رواياته ، تلك السلسلة الطويلة ، المشاهد الحية بطريقة درامية ، وصور فيها تمرد الرجال ضد يأسهم ، وضد استغراقهم في البلادة ، وباختصار صوّر الدمار الداخلي والخارجي للشخصية الإنسانية ، بفعل القوى الاجتماعية التي تحكم الحياة في مصر الخمسينيات والستينيات .

وتتبدى هنا سطوة مدرسة ومنهج **مكسيم جوركي** ، على تكوين اختبارات فنية وخبرة **خيري شلبي** إلى حد ما . ولكنها ليست في مستوى التقليد ، بل في مستوى التمثل والهضم والاستيعاب لرصيد التجربة لكاتب إنساني واقعي عظيم ، مثل **جوركي** ، حفلت أعماله بعالم الصعاليك والمخلوقات التي كانت رجالا ، وبنماذج المسحوقين والمنبوذين ، في مجتمع طبقي استغلالي ، يعاني من التحلل والتفكك والانهيار ، والتدمير الداخلي في مراحل الانتقال .

على أن ذلك لا يمنعنا من استبصار وتأمل خصوصية فنية لأداء **خيري شلبي** ، الذي يسلك لذلك سلوكا مغايرا في التفاصيل لطريق **جوركي** ، في الرؤية النابعة من حضارة مجتمع آخر ، ومرحلة تاريخية ومشكلات روحية وسياسية واجتماعية مغايرة رغم تشابهها .

وما ينقص خيري شلبي هو أن **جوركي** في تصويره لدراما السقوط والتمرد والانسحاق الاجتماعي الإنساني ، كان ذا قلب حكيم ، أما **خيري شلبي** ، وكما سيثبت من تحليل نص **وكالة عطية** ، فهو يكتفي ، إلى حد ما ، بالتصوير ، والتسجيل ، والرصد ، وتستغرقه آليات زخم وركام وسيولة الواقع الإنساني ، على حساب عملية السموّ والتفكير والتأمل ، واستخلاص المعنى والدلالة ، والبعد الإنساني في شموله الحيّ ، والجوهريّ .

وبداية ، فإن (وكالة عطية) تنقل مادة الحياة الإنسانية وجوهرها ، دون أن تزيفها ، بل دون أن

تفسرها ، وقد تحولت الرواية مما هو مروى أو مادة لحكاية ما ، إلى المعاش فى حالته العامة والمكثفة ، فوكالة عطية هى جزء من مصر .

ولنتأمل البداية التى تشكل الخيط الأول ، الذى ينسج منه خيرى شلبى باقتدار وبنفس ملحمى ، مادته الحية ، **ما كنت أحسب أن الحال يمكن أن ينحدر بى إلى قبول السكنى فى وكالة عطية ، بل ما كنت أتصور اننى قد صرت صعلوكا حقيقيا ، ومن زمرة الصياع (القراريين)، بل إلى حد ان اعرف مكانا فى مدينة دمنهور اسمه وكالة عطية ، إذ هو مكان لم يكن ليخطر لمثلى على بال مطلقا ، ولم تكن لتقودنى قدماى إلى هذا المكان البعيد المتطرف** ، الذى قد لا يعرفه **ابناء المدينة انفسهم ، الذين جابوها من اقصاها إلى اقصاها ، وعرفوا كل خرم إبرة** فيها . لولا اننى - **فيما اتضح لى قد ضربت الرقم القياسى فى الصعلكة والصياعة واللف على غير هدى)** .

والراوية فى **وكالة عطية** طالب سابق بمعهد المعلمين العام ، فصل لاعتدائه الوحشى على مدرس كان يتعسف فى معاملته ، وهو من أبناء الفلاحين المعدمين ، القادمين من القرى والعزب ، اشبه بالجرابيع الحفاة ، وقد حكمت المحكمة عليه بستة أشهر مع إيقاف التنفيذ ، ولم يعد الراوية إلى قريته مطلقا ، بل جعل من شوارع دمنهور موطنه وسكناه .

ومكونات الراوية العقلية والنفسية ، أنه يهوى القراءة ، ويحمل روايات ودواوين شعر ، وكتبا فى الادب ، ومجلات ثقافية ، بل وله محاولات أدبية بدائية ، وقد انخرط فى مقهى المسيرى) الأدبى ، حيث يتجمع حوله الترحيلة من الادباء والشعراء ، وتتناثر اسماء **طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم** . هو أديب صعلوك ورحلته ، فى أحشاء دمنهور ، سوف يقدم الواقع التحتى الشعبى للمدينة ، وسوف نتعرف على غابة مكثفة من الشخصيات والنماذج الإنسانية ، ونتعرف فى أحداث متوازية ، ومتعارضة ، تشكل فى النهاية تحولات وجدلية تفكك وتحلل الواقع الاجتماعى والطبقى ، فى المرحلة الأولى لقيام ثورة ١٩٥٢ ، وسوف يرصد ويجسد الراوية صدى القرارات الثورية ، ونهج الثورة على حياة الجماهير العادية ، وعلى أدنى أبناء الشعب فى أسفل السلم الطبقى . وسوف يعطى الراوية اهتماما : ربما يعتبر جديدا فى الرواية المصرية ، لحركة الإخوان المسلمين ، وتغلغلها فى ريف ومدن مصر ، وصدامها مع الثورة ، ومأساتها ، بنوع من التعاطف غير أنه يخلو من الانتماء . **فخيرى شلبى هنا يصف** الجوانب الشخصية لهذا الانهيار ، ويكرس عناية كبرى لتقديم الاتجاهات المتعددة ، التى تطورت من خلالها الخصائص العائلية ، بطريقة وراثية ، ولكنه يبين علاقتهم الحية ، مع التطور العام للمجتمع ، فى مرحلة أزمة ثورية ، بطريقة أكثر وضوحا وغنى وواقعية ، عما يمكن أن يوجد فى أى كتابات أخرى لأحد من أبناء جيله .

وبرسم الكاتب لوحة بانورامية شاملة عريضة ، للظروف الاجتماعية أثناء هذا التطور ، بكل ما فيها من فوضى ووحشية وهمجية ، أى لعملية التراكم الأولى ، عشية الثورة . وقد ألح خيرى على تصوير الضحايا ، أكثر من إلحاحه على تصوير الجناة ، وكانت نقطة انطلاقه الأصلية ، فضلا عن ذلك ، هى تصوير الكائنات الإنسانية المغتربة ، المقتلعة من جذورها ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمنزوعة من جماعاتها الإنسانية ، بفعل تصوير تحولات المجتمع الشبه إقطاعى / الشبه رأسمالى ، وسلوكه طريقا مازال يتشكل نحو تحولات اقتصادية جديدة ، وهو فى تصويره لتاثير هذه الأشياء ، فى إهاب المصائر الإنسانية ، يعطينا صورة صارمة لهذه الظروف السيسيولوجية ، والأخلاقية ، والروحية .

« ووكالة عطية ذات شهرة تفوق شهرة اى معلم من معالم دمنهور ، وهى ، فى اذهان بعض اهل القرى ، تعنى مدينة دمنهور ، وإن كانت دمنهور لا تعنى وكالة عطية ، على انها شهرة مقرونة بالتدنى وسوء المصير والغمز الخبيث ، فاىّ فتًى قتلى ، يهرب بعد عمليته ، يتجه البحث عنه فورا إلى وكالة عطية واى فتاة فلاحة سقطت ، فحدث لها امر الله ، وهربت قبل ذبحها بسكين اهلها ، او بالسنة اهل البلد ، تلجا الجواسيس فى الحال إلى وكالة عطية ، فلربما تكون البنت قد وقعت فى يد محتال من الولدان الأشقياء ، المستوطنين فى وكالة عطية ، وفى المقابل فإن الوكالة محوطة فى الاذهان بجو من السحر ، والفرفشة ، وليالى الانس ، إذ يشاع ان معظم الغوازى ، والغوانى ، والآلاتية ، وعوالم الفرح ، هم من خريجى وكالة عطية فى الزمن القديم » .

إنها بيت الجحيم ، فى أعماقها السفلى تمور وتدور وتتصادم جيوبات الفقراء ، والنصابين ، والغوانى والمدمنين ، والفاشلين ، والمظلومين . لكن فى أعماق هذه النماذج الساقطة المنسحقة ، الهامشية ، جواهر من تألق النفس الإنسانية ، ولهم ايضا تقاليدهم فى التساند الاجتماعى ، والنخوة ، والرجولة ، ولهم أفراحهم وأحزانهم الصغيرة . إنه عالم رحب شاسع يضج بالفتنة ، والخطيئة ، والقتل ، والفجور ، وتحدى القدر الاجتماعى الوثنى .

وقائع وحياة ومصائر هذه النماذج وسلوكياتهم ، تقدم فى وكالة عطية كمعطى جاهز تمت صياغته . وكان على الكاتب أن يسير بنا وراء حكايات الناس ، وسيرهم السرية والرسمية ، كحقيقة يصعب الإمساك بها ، فهى حقيقة مألوفة مع ذلك ، مادامت تكتشفها بعد لحظات الحياة.إنها التجربة المعاشة التى لا يمكن التعبير عنها ، إنها المادة المتحركة ابدا المكونة من كل إحساساتنا وكل لقاءاتنا ومن شاعرية اللحظات المفقودة ، والقدر الذى لا يمكن رؤيته ، أى الوجه الذى تتخذه الحياة حين تشعر بها ، او تتأملها ، بدلا من أن ترويها ، وتعهد إلى الفن بمهمة تبيانها ، ويصبح الأثر الفنى عندئذ هو الصراع بين الأحداث التى تعرف عليها ، والحقيقة المثالية .

وتحتشد فى وكالة عطية عدة نماذج بشرية ، نحتها الكاتب فى مهارة ، من عصب قاع مدينة دمنهور السفلى ، يصورها الكاتب فى قسوتها ، ووحشيتها ، وحيوانيتها . وتدور فى مناظر ولوحات مكثفة معتمدة ، غير أن الانفعالات الإنسانية القاسية تنفجر هنا بطريقة قاسية ووحشية ، لأن صورة الحياة لاتكتمل بدون تصوير مثل هذه الانفعالات :

١ ـ « شوادفى » مستأجر الوكالة ، والمهيمن على شئونها ، والخبير بسكانها ، وسلوكياتهم ، وأسرارهم . فيلسوف وحكيم شعبى عاهر (اللقمة التى تتغش لا تؤكل) والبيوت أسرار يا اخينا .. اما انا فلا اقول شيئا . إننى فى قعدتى هذه ، ارى كل

شيء يدور فى كل الحجرات . حتى وهى مغلقة الابواب .. لكننى الباب الأكبر الذى يقفل فى النهاية على أسرارهم ويستر عوراتهم .. وأنا لست اضرب الرمل طبعا يا اخينا . لكن تجيئنى الاخبار كلها ، وانا فى قعدتى هذه . دون ان اطلبها . تجيئنى من خلال العراك . من العتاب . من لوى البوز من تجاهل العين للعين) .

٢ ــ قطيطة سارقة الفراخ .

٣ ــ دميانة والقرد .. وعلاقتها الشاذة به .

٤ ــ زينهم العتريس الشحاذ المتمرس .

٥ ــ (وداد) الغازية ... الشهوة والفتنة تحكى عن حياتها (تزوجت مرة ومرتين وثلاثة وخمسة وعشرة .. كل زيجة لاتدوم أكثر من سنة بطلوع الروح . أجعص واحد فيهم احتملته سنة وشهرين وكان اوطى شخص شفته فى حياتى) .

٦ ــ (سندس) ضاربة الودع ، وسارقة الذهب والمومس وديدة ، وابنتها نور الصباح ، والمصير الفاجع ، والجنون ، والموت .

٧ ــ (سيد زناتى) المعلم والمحتال ورئيس العدة ، وزوجاته الثلاث .

٨ ــ (بديع) المغنى الباحث عن الفاكهة ، والحب الأول .

٩ ــ (فكيهة) حبيبة بديع وهروبها ، ومطاردة اخيها عبد المولى لها ، حتى قتلها هى وبديع فى النهاية .

تلك عينة من نماذج تعيش فى وكالة عطية ، عبرها تتعرف على فنون الجريمة ، والتحايل ، والإدمان ، والسخرية من رجال المباحث الذين يهومون فى عبق دخان الحشيش ويتفننون فى الانحراف ، وتشويه وجه الحياة ، وينتقمون من مدينة لفظتهم من طفولتهم خارج نعيم الحياة . هم ابناء عمال وفلاحين فقراء ، طحنهم الاستغلال الطبقى ، ولم يستسلموا ، وقاوم مصيرهم فى دورة الثأر الفردى . يقول حانوتى موزع المخدرات عن وكالة عطية ما يمكن أن يلخص رأى الكاتب فيها : (وكالة عطية مثل صندوق الدنيا ويمكن ان يكون لانها مثل السينما .. ولكن عقلى يقول لى إن الحياة فيها لها طعم مختلف .. إن الواحد فيها يستطيع ان يفعل كل مشتهاه ، كل مالا يستطيع فعله فى سكن غيرها ، فلا احد فيها ينتقدك ، او يتدخل فى شئونك ، او له اى دعوى بك .. إن عرف أنك عدم المؤاخذة لص او قتال قتلى ، او قاطع طريق ، او حتى معرساً ، فإنه لايحتقرك ، ولا يخاف منك ، ولا يضايقك) .

... إن دورات الحياة ، وتوزع المصائر ، وسعى سكان الوكالة والحوانيت ، التى تتابع وتوزع السلوك والعلاقات مع المجتمع ، تخلق عالما موازيا للعالم الخارجى ، ولعل تعليق الحانوتى هذا يقدم الدليل على ذلك . يقول ، وهو ينفس دخان الحشيش للراوية الصعلوك : (الوكالة ياسيدنا الافندى دولة وحدها .. ملكها ورئيسها هو (شوادفى) هو جمال عبد الناصر بتاعها .. انتزعها من صاحبها عطية ، ومن وزارة الاوقاف ، كما انتزع جمال عبد الناصر حكم البلاد من الملك فاروق ، إلا انه كان ابرع من عبد الناصر ، لأنه اخذها بدون جيش ، أو ثورة مباركة .. بصراحة ربنا ياسيدنا لفندى هو أجدع من عبد الناصر فى حكم الوكالة . ناب ازرق لا تعرف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

له ملة . قالو إنه فى الأصل قبطى من أسيوط . وقالوا بل يهودى بدليل طباعه . وقالوا إنه مسلم موحد بالله .. أما هو نفسه فيقول : إن أجداده خليط من الترك والعرب ، وإن جده الكبير كان من خصيان السلطان عبد الحميد القديم) .

ولقد اقترب هنا خيرى شلبى من إدراك قانون أساسى ، من قوانين الواقعية فى الأدب ، وهو أن كل أزمة اجتماعية وكل مرحلة من مراحل التعديلات الطبقية ، لابد من أن تزيد السمة العرضية للمصير الفردى ، والوعى بها خاصة ، غير انه ضيعها فى غرامه العنيف بالوصف الميكروسكوبى ، لدقائق الحياة الشعبية ، واجوائها الملونة ، وبالبذاءة ، والشراسة ، والجنس ، والجريمة .

وقد اختار الكاتب جبهة المعارضة والتمرد والصدام مع الثورة ، فى تنظيم الإخوان المسلمين ، ومطاردة اعضائه بقسوة وقمع ، ووصف هذه المطاردة ، وصور بعضا من نماذج أعضاء الإخوان المسلمين من التجار والموظفين ، وسلط عدسته على سلوكياتهم ، وثقافتهم ، وجلساتهم ، وانتمائهم الطبقى ، فهم من التجار وذوى النفوذ ، لهم أساليبهم فى التساند والانتشار وسط الناس ، غير انه أيضا وقع فى التسجيلية الفوتغرافية ، والمتابعة الآلية ، دون إدراك لجدل التاريخ ، وللعملية الاجتماعية ، ولتاريخ هذا التنظيم الدينى ، وتراثه ، وتعاونه مع الثورة فى البداية ، ثم تلاعب الثورة به ، ثم قضائها عليه بعنف ولد شرورا عظيمة ، مازالت آثارها تحدث فى حاضرنا السياسى والاجتماعى .

من هذا التحليل نعود لتساؤلنا عن شروط فنية الرواية ، فى هذا النص الأدبى **وكالة عطية** ، فنجد خليطا وعدم تناسق ، بين نهج السيرة الذاتية ، ورواية الشخصيات ، والرواية الملحمية ، ونوعا من طموح تصوير تحولات الواقع المصرى ، عبر أزماته الثورية ، غير أن الكاتب اسهب فى حشو عمله بكثير من الثرثرة ، والتحليلات ، والحوارات ، المملة ، والأوصاف التى لاتخدم درامية أحداث الرواية .

إن أزمته تتلخص فى أن واقعيته هى تقديم نوع من (الطبيعة المستقيمة الخطوط) على حد تعبير **جورج لوكاش** ، وذلك فى جوهرها المركز ، وفى تعارضها الحاد ، مع تقاليد الواقعية القديمة ، حيث يحل المتوسط الحسابى الميكانيكى ، محل الوحدة الجدلية ، بين النموذج والفرد ، وحيث تستبدل المواقف والعقد الملحمية بالوصف والتحليل ، أما التوتر فى الرواية ، ذات الطراز القديم وأما التآزر والتصادم بين الكائنات الإنسانية ، التى هى كائنات فردية ومعبرة ، فى الوقت نفسه ، عن الاتجاهات الطبقية الهامة ، فإن هذا كله يطرح بعيداً ، أو تحل محله **شخصيات متوسطة** تكون سماتها الفردية عارضة من وجهة النظر العينية ، (أو بتعبير اخر ، لا يكون لهذه السمات تأثير حاسم على ما يجرى فى الرواية) .

وهذه الشخصيات (**العادية**) ، تؤدى أدوارها دون التقيد بأنموذج ما ، سواء أكانت هذه الأدوار متآلفة ، ومنسجمة ، أم مختلطة ومضطربة .

وأيا كان الأمر فوكالة عطية ، كعمل روائى ، تقدم دليلا على خصوبة إبداع جيل كتاب الستينيات ، وثراء تجربتهم ، التى هى خلاصة تجربة شعبهم .

حسن خضر *

البلدة الأخرى لابراهيم عبد المجيد
الفرار من المكان إلى الكتابة

● اكثر الروايات صعوبة تلك التي يحتل المكان فيها مكانة البطل ، فيفتك بالاشخاص والكائنات كأنه شخصية من لحم ودم ، ولا نتمكن عادة من اكتشاف سرّه فيه ، بل في ضحاياه . ذلك ما نعثر عليه لدى فوكنر ، ناپيول في « عند منعطف النهر » حيث تتحول الغابة الافريقية إلى شخصية روائية مركزية ينهش العمران حوافها بالاسمنت المسلح والطموحات الفردية ، فتتراجع لبرهة من الوقت ، كأنها استسلمت لفكرة التقدم ، ثم تنقض بكل عنفوانها لتقتص من الاسمنت المسلح بالصدأ والخراب ، ومن الطموحات الفردية بانكسار الأحلام . فلا شيء يبقى هنا سوى الغابة الخالدة . من غيابها يخرج رجال يسيطرون على المدن بعد تخريبها وعلى انقاضها يبنون عماراتهم التي تتهاوى بدورها على يد آخرين تقذفهم الغابة من جوفها في دورة لا نهائية من العنف . ربما نعثر على تفسير لها في الأقنعة الأفريقية الغامضة التي تختلط فيها وجوه البشر بوجوه الآلهة . ولكن من يزعم امتلاك سر الغابة الأفريقية ؟ . إبراهيم عبد المجيد ، المصري ، يركب المركب الصعب ، فيجعل المكان الصحراوي (السعودية) بطلا ، « البلدة الأخرى » ـ دار رياض الريس للنشر ـ لندن ١٩٩١ ، لا نتعرف مجددا على سرّه فيه ، بل في ضحاياه . هنا ، تتسع فكرة الضحية فلا تنجو منها حتى حيوانات البرية مما يجعل غياب المكان شرطا للحياة ، وحضور علامة غيابها .

تدور أحداث الرواية في مدينة « تبوك » السعودية ، وهي ، بمعنى ما ، صورة جانبية للمكان الصحراوي المحافظ ، الذي أصبح بفعل الثروة النفطية قبلة للفقراء ، واللصوص ، وحاضرة للبدو الذين شعروا دائما أنهم على هامش التاريخ ، فأصبحو فجأة في مركز الكون .

ومما يستحق العناية أن رسالتها الأيديولوجية تتقاطع

* ناقد فلسطيني يقيم في تونس

مع رسالة رواية أخرى صدرت قبل سنوات فى بيروت للروائية اللبنانية حنان الشيخ بعنوان « مسك الغزال » وتدور أحداثها فى أحد المجتمعات النفطية الخليجية . نقطة التقاطع هى انتهاك المكان للجسد ، واستحالة إنقاذ الروح من البوار ، إلا بمغادرة المكان .

تكشف الروايتان عن انتهاك للجسد ، وخطر يتهدد الروح . ففى « مسك الغزال » تجد المرأة اللبنانية ، ابنة ساحل المتوسط ، نفسها ضحية علاقة سحاقية مع امرأة خليجية . وفى البلدة الأخرى يُقبل الراوى « اسماعيل » ابن وادى النيل (فى الحالتين هناك الماء نقيض الصحراء وعدوها ، وهى فكرة سنعالجها فى فقرة قادمة) على الطعام بنهم حتى انفجار الزائدة الدودية هربا من المكان وهوانه الثقيل الذى « تستطيع أن تمسك قطعا منه فى يدك » (ص ١٦) . ويشعر أن أصوات الآخرين تتشابه إلى حد بعيد ، فيقال له أن صوته سيصبح مثلهم أيضا .

ربما يفيد اكتشاف هذا التقاطع فى فهم بعض خصائص المكان الصحراوى الخليجى . ولا شك أن روايات من هذا النوع تمهد الطريق لأعمال جديدة تجيب فنياً وثقافيا على سؤال ما انفك يقض مضجعنا منذ سنوات : ماذا فعل النفط بنا وبهم ؟ ! وربما تتوفر لدينا عندئذ الدلائل الكافية لنزعم امتلاك سر الصحراء ..

●●

١ ـ لعل مجرد التمييز بين « نا » وبين « هم » ينبىء مقدما بما ستؤول إليه علاقة المغايرة : خلق تلك المسافة الضرورية التى يلغيها ضمير الجماعة عادة لتعزيز الآخرية ، وما ليس نحن .

تبدأ المغايرة على المستوى اللغوى، أولا ، فالآخر لا يصبح آخر إلا لأنه لا يتكلم مثلنا . لذلك أطلق العرب على غير الناطقين بلغتهم تسمية العجم (من العجمة ، أى فقدان القدرة على النطق) . وأطلقت جميع شعوب الأرض تسميات مشابهة على جيرانها الذين لا يتكلمون لغتها .

لا يستطيع إبراهيم عبد المجيد ، بطبيعة الحال ، الزعم بأنهم لا يتكلمون مثلنا ، لكنه يتوسل لتوكيد المغايرة اللغوية باختلاف دلالات الكلام ، فيفتتح الأسطر التمهيدية الأولى بزعيق الجندى فى المطار « تقدم يا ولد » . من المفهوم أن مخاطبة أحد البالغين فى مصر أو بلاد الشام بكلمة « ولد » تعنى إهانته ، بينما لا تحمل نفس المعنى فى البلاد الخليجية . لذلك دخلت البناء الروائى منذ بدايته لتوكيد فكرة أن الحقل الدلالى للغريب يدخل أولى عمليات الاهتزاز والتكييف . وتتعزز هذه الحقيقة باضطراب فى الأسطر اللاحقة ، فالمطلوب من الغريب (الموظف الجديد الأجنبى ، ما ليس سعوديا) مخاطبة أصحاب العمل بعبارة « يا عم عبد الله » ذلك الذى لا يكبره إلا بسنوات قليلة . وعلى امتداد الرواية ، تتكرر كلمات أخرى ولكن بوتيرة أقل مما هى عليه فى المشاهد الافتتاحية الأولى . كأن صدمة الاهتزاز والتكييف أصبحت أقل حدة مع مرور الوقت .

على صعيد آخر ، للمغايرة دلالات سلوكية ، ففى الصفحة الأولى « جنود سمر الوجوه » يزعق أحدهم « الرجال فى صف والنساء فى صف » وبعد قليل يكتشف الجندى مجلة فى حقيبة الغريب :

ـ ما هذا ؟ كتب !!

طبيبك الخاص ، مجلة مصرية .

ـ هذه ممنوعة

تعلقت عيناى بعينيه . لم أجد ما أقوله .

ـ يا أخى ما للمصريين يحبون القراءة » ص ١٠ » .

ومن المثير للاهتمام أن دلالات المغايرة السلوكية تقل أيضا (لكنها لا تختفى) كأنما تفسح مجالا أوسع لوصف ما تفعله المغايرة بالجسد ، بعد اهتزاز النظام الدلالى للأشياء .

٢ ـ يسفر المكان عن جدوى أو لا جدوى وجود الناس من خلال طريقتهم فى قضاء أوقات الفراغ لذلك ، يستنكف الراوى ، فى بداية الأمر ، مشاركة مصريين آخرين يشاركونه السكن فى لعب القمار (مذهبهم فى ذلك اللعب بمبالغ مادية محدودة ثم إعادتها إلى اصحابها فى آخر كل شهر . أى العبث) كما يستغرب تسمرهم أمام التليفزيون ، وإقبالهم على الطعام ، لكننا نراه مع مرور الوقت الأكثر انخراطا فى هذه الأشياء . ويشعر أثناء زيارة قصيرة إلى القاهرة بحنين غامض إلى تلك البرامج التليفزيونية السخيفة التى امتصت أيامه هناك ، وإلى البيت الذى ابتكر فيه لعبة قتل الفئران بطريقة سادية تماما ، وإلى العمال الباكستانيين والمصريين الذين لم يقم أى علاقة إنسانية معهم .

لا تقود تلك اللحظة الدرامية الراوى إلى مصير يماثل مصير « وينستون » بطل جورج أورويل فى (١٩٨٤) الذى يتحول بعد تعذيبه (هناك أيضا فئران لكنها تنهش العيون) من كراهية « الأخ الأكبر » إلى حبه ، فينظر إلى صورته المعلقة على الجدار بعينين دامعتين هاتفا : أنا أحب الأخ الأكبر .. لا يسقط الراوى « إسماعيل » بطل إبراهيم عبد المجيد فريسة للمكان ، لا يحبه ، لكن لحظة الحنين القاهرية تلك تكشف بأنه كان على شفا حفرة من الضياع ، وبأن ذلك السحر الأسود الذى يبثه المكان ، بلا جدواه ، ومجانية وجوده ، يتسلل إلى الروح بغموض وخفة السرطان ، فينقلها من النقيض إلى النقيض حتى لتصبح الأشياء التى كرهناها هى نفس الأشياء التى نحبها . وربما من المفيد التمييز بين مفهوم السلطة الأوروبلية المشخصنة ، وسلطة المكان النفطى التى تتوحد فيها عناصر الطبيعة بالمكونات الاجتماعية فتفعل فى الروح فعل السم البطىء . ولا يتوانى الراوى عن دفع الفكرة إلى حدودها القصوى : « هنا أرض تأبى إلا أن تمسك بما يسقط فيها ولا تتركه . إذا تمرد تقتله بضربة قدر ، أو حظ عاثر ، أو خطأ ساذج . تقتله فى كل الأحوال . القتل هو الغاية » ص ٢١٤ . فالأرض (لم يقل مجتمع ، بلد ، دولة ، تقاليد . الأرض فقط بكل دلالات علم الطبيعة) مثل بيت العنكبوت ، لا يأتى البشر إليها ، بل يسقطون فيها ، ويموتون لأسباب مختلفة ، فهى « تأبى » إفلات أحد .

لشحن هذه الفكرة بأقصى قدر من التوتر يستعين الراوى بكلمة القتل أربع مرات فى سطرين اثنين ، وينقل من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب (تقنية تحريضية) ويسوق أمثلة تعزز الإحساس بالعبث : قدر ، خط ، خطأ . تلك أقانيم المكان ، أو الحياة اللا بطولية ، اللاشيئية ، اللامجدية ، إذا جاز لنا استعارة هذا التعبير لكولن ويلسون .

٣ ـ يعزز إبراهيم عبد المجيد صورة المكان كقوة طبيعية (مثل الزلازل أو الفيضانات) مثقلة بالعنف من خلال الأشخاص الذين يتكلم الراوى معهم أو عنهم . وإذا كانت الصلة بالآخرين هى أحد أشكال تماس الجسد بالعالم أو نفوره منه ، فلن ننتظر بعد ما تقدم شخصيات حيادية .

تبدو الشخصيات فى « البلدة الأخرى » متطرفة فى تمثيلها لما ينبغى أن تكونه ، كأنها عمليات ترميز أدبية لأفكار اجتماعية وأنثروبولوجية أكثر مما هى كائنات من

لحم ودم . كما أن نظام القص يستدعيها أو يقصيها فى خلفية المشهد الروائى خدمة لشخصية الراوى ، مما يجعلها تجريدية وثانوية (ما عدا شخصية الراوى) .

هناك شخصية تستحق معالجة استثنائية ، هى واضحة بنت سليمان بن سبيل ، لأنها أحد مفاتيح علاقة الراوى بالمكان . ولا ندرى هل كانت تلك حيلة شعورية ، أم أن فكرة لا واعية فرضت نفسها على إبراهيم عبد المجيد فجعلته يبتكر ، لواضحة ، صلة ما بشىء ما لا ينتمى إلى المكان (جدها لأمها مصرى) وتتجلى أهمية هذا إذا أدركنا أنها الكائن الوحيد الذى شعر نحوه الراوى بانجذاب أكثر مما يجب . بل فكر فى لحظة ما بأنه يحبها . تختلط فى ذلك الحب الاستيهامات الذكورية المألوفة بنزعات ثأرية ، قبلتها هنا فى المملكة التى تقع فى الغرب من قارة آسيا وتطل على البحر الأحمر والمحيط الهندى والخليج العربى ، وفيها قبلة المسلمين من كل أنحاء الدنيا ، ومنها هربت الجن والعفاريت بسبب الحر والقر ، ص ٢٣٧ . لكن اللطمة الحقيقية لا تكمن فى هذا الزهو الذكورى ، بل فى حقيقة أن الراوى يجرد العناصر الأصلية فى المكان من إرادة الحب والحرية ، كأن روح ذلك الجد المصرى ما زالت جذوتها متقدة فى الحفيدة ، وهى أقسى لطمة يمكن توجيهها إلى مكان على الأرض .

تتعزز مفارقة الجد المصرى مع وجود شخصية « منصور » الممثل الأكثر نقاء للمكان . لا يحضر منصور فى الرواية إلا وقرده على كتفه ، وعندما يفر القرد ذات يوم ينهال عليه ضربا بالعقال صارخا « يا كلب » . لا يفشل الراوى فى إقامة صلة من نوع ما بمنصور . بل يرفض مثل هذه المحاولة من البداية ، ويعلن عن خوفه منه ، وكراهيته له ، ولا ضرورة للاستطراد فى وصف السمات الكاريكاتورية لتلك الشخصية التى لا تعمل وتعيش حياة مجانية . فالراوى يجعل الأمر على النحو التالى : « لقد امتلك البدوى الثروة ولا يفطن أنها ليست من صنع يده ، فالويل كل الويل لأبناء الحواضر والمدن » ص ٣١٤ .

خلافاً للشخصيتين السابقتين تمثل الشخصيات الأخرى أولئك الذين « سقطوا » فى بيت العنكبوت لأسباب مختلفة ، الأجانب ، الغرباء .

عايدة الممرضة المصرية الذبيحة الحية ، توحي بعلاقة إنسانية تكسر طوق العزلة ، لكن انسحاقها تحت وطأة المكان ، الذى تجد مبررات له فى إعالة عائلة معدمة وشقيق مقعد لا يجعل تلك الإمكانية مستحيلة وحسب ، بل يجعل تحقيقها شاهدا على استسلام الراوى لعبثية المكان أيضا .

هناك شخصيات أخرى مصرية وباكستانية ومن جنسيات أخرى ، والمهم أن جميع تلك الشخصيات تبدو منغلقة على أنفسها ، « فى بلد ينقل فيه الهواء الكلام » وضحية همومها الذاتية وأسرارها . وهناك تمثيلات إضافية مثل الأميركى اللص وزوجته التى تجيد فنون الغواية ، والفلبينى الذى يعتنق الإسلام كى يتسنى له البقاء هناك .. الخ ..

إن الراوى « يتكلم » مع الغرباء كأن إمكانية الاتصال بالمكان وبممثليه تبدو أمراً مستحيلا ، ما عدا « واضحة » التى أوضحنا مفارقة جدها المصرى . أما المدينة (وهى شخصية لا تقل تمثيلاً عن الشخصيات الأخرى) قوات نوافذ مغلقة ، وشوارع تشويها الشمس ، وأحياء تنغلق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على اسرارها الغامضة الدفينة ، وهى مجللة بالعواصف الرملية ، وسحابات الغبار التى تثيرها السيارات ، وبين الفينة والأخرى يطل كلب أبيض يفر هاربا من الممرات خوفا من القتل ، وفى مركز ذلك المشهد هناك « السوبر ماركت » الحافل باللحوم الاسترالية ، والسجائر الأمريكية ، والأجبان الدانمركية ، أو الفواكه اللبنانية ، والعطور الفرنسية ، والأصواف الإنجليزية .. الخ ، وسط « كرنفال » البضائع المستوردة ، والأسماء الأعجمية يتلصص الراوى على المكان فيختار المستشفى (بما يحمله من دلالات مرضية) يسرد لقطات عابرة عن أولئك الذين امتلكوا ثروة ليست من صنع أيديهم .. هناك امرأة تلتقى بابنها ، الذى فارقته بعد الولادة بعد فترة وجيزة ، وقد أصبح الابن شابا ، فتجلس صامتة خلف ثيابها السوداء ، وتسأله عن أحواله وأحوال شقيقته ثم تنصرف بلا مشاعر أو كلمات تستدعيها حقيقة لقاء أم بابنها بعد سنوات كثيرة . وهناك الرجل الذى يضاجع زوجته على سرير المرض ليثبت لها ، وللمتحلقين على الباب فحولته ، وكذلك الرجل الذى يتهم الممرضة المصرية باختطاف ابنته وإبدالها بأخرى لمجرد أن البنت أصبحت أنظف مما كانت عليه قبل دخول المستشفى .

لا تخفى تلك اللقطات رسالتها للمألوف والعادى ، وللبداهة تسميات أخرى فى هذا المكان الذى يعيد صياغة الإنسان ، ولكن من ضحية من ؟ المكان أم أصحابه ! ! أم أن أبناء الحواضر والمدن ضحية الاثنين ! .

٤ ـ تقوم تقنية السرد الروائى فى « البلدة الأخرى » على ضمير المتكلم ، وتتخذ طابعا تصاعديا يبدأ منذ لحظة التماس الأولى مع المكان (هبوط الطائرة) حتى لحظة الفرار منه (إقلاع الطائرة) فى رحلة تستغرق ٣٨٧ صفحة من القطع الصغير ، وتتخللها استرجاعات (فلاش باك) وأحلام ورسائل متبادلة ، ومناجاة ذاتية إضافة إلى الحوارات ، مما يضفى على الزمن الروائى رتابة تعمق الإحساس بثقل الهواء ووصول الروح إلى شفا حفرة من البوار .

إختار الروائى لبطله اسما مركبا « إسماعيل خضر موسى » وربما من المفيد اقتباس ما ذكر شوقى عبد الحكيم فى « موسوعة الفولكلور والأساطير العربية » حول دلالة بعض الأسماء، كما قد يتوحد كل من إبراهيم واسماعيل فى استجابة المياه لهما ، ثم الخضر الذى سمى خضرا لأنه ما من مكان يحل به إلا ويعتريه الاخضرار ، كما يمكن اضافة موسى لهم نظرا لاستجابة مياه البحر له حين ضربها بعصاه فانشقت » (ص ٦٠) .

إضافة إلى الدلالات الدينية لذلك الاسم المركب ، إذن ، هناك قاسم مشترك بين المفردات الثلاث التى تكون الاسم « الماء » ، كأن كل ذلك الماء المتدفق فى التاريخ يحتشد الآن فى جسد وحيد .

جسد تنازعه بلدتان : الأولى أصابت زيارة السادات للقدس (التى تتم فى خلفية المشهد الروائى) روحها بالخراب ،والثانية ، الأخرى ، تحكم على ما فى الجسد من ماء بالجفاف ، ومن البلدتين تفر الروح بجسدها إلى الكتابة ، تلك التى يثأر أبناء الحواضر والمدن بها ولها من الصحراء .

ولقد كان بمقدور الكتابة أن تدلق كل ذلك الماء على الورق حتى يخضوضر الكلام ، ورغم أنها فعلت ذلك فى مقاطع الأحلام والمناجاة الذاتية إلا أنها كثيرا ما وقعت فى قبضة بلاغة تقليدية من نوع الأسود صارخ . والأحمر صارخ ، والأبيض قليل ، مما يقلل من سلاسة اللغة لكنه لا يجرد القراءة من المتعة ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الفتاح عثمان

الرواية العربية الجزائرية
ورؤية الواقع

العمل الروائي هو من أكثر الأجناس الادبية ارتباطا بالواقع وتعبيرا عنه ، ومن ثم يبدو الروائي في صدارة المبدعين الذين يغوصون في واقع المجتمع دون أن تكون هناك حواجز فنية أو شكلية تعوق حركتهم الإبداعية الحرة ، ففي الإبداع الروائي الحقيقي تكامل بين الفن والوعي ، بين الذات والموضوع الخارجي ، بين بنية شكلية فنية وبنية موضوعية اجتماعية ، أو لنقل بتعبير آخر هناك ارتباط حتمي داخل نسيج العمل الروائي بين اللحظة التاريخية بتداعياتها السياسية والاجتماعية واللحظة الإبداعية الفنية .

ولقد عبرت الرواية الجزائرية بصدق وواقعية عن معاناة وطموحات الإنسان الجزائري ، وكفاحه المسلح في سبيل الاستقلال ونضاله القاسي في سبيل إقامة مجتمع الكفاية والعدل عن طريق الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي ، كما عبرت بجسارة واقتدار عن السلبيات التي سادت التطبيق الاشتراكي وشوهت التجربة الثورية ، وكشفت عن الصراع الشرس بين القوى الرجعية الممثلة في الإقطاعيين والرأسماليين ، والقوى التقدمية الممثلة في المناضلين الشرفاء من أبناء الطبقة الكادحة الذين يبذلون عرقهم من أجل زيادة الإنتاج في الأرض والمصنع .

وقد تم ذلك بروح نقدية عنيفة قل أن توجد في بلاد عربية أخرى ، ومعنى هذا أن الرواية العربية الجزائرية شديدة المحلية واضحة الوطنية ، ومرتبطة أقوى الارتباط بهموم الإنسان الجزائري وأشواقه المقدسة ، ومن ثم احتلت الرواية الواقعية مساحة ممتازة من النتاج الروائي الجزائري ، فلا نكاد نجد الرواية التاريخية التي تتخذ من الواقع التاريخي مجالا إبداعيا تعبر فيه عن أحداثه وشخوصه برؤية واعية يتفاعل فيها الماضي مع الحاضر ، وتؤدي العناصر الفاعلة فيه دورها في عملية الإسقاط التي

تكشف الحاضر وتفضح خباياه ، وإن كنا نجد نماذج استفادت من التراث التاريخي على نحو ما كما فعل رشيد بوجدره في روايته «معركة الزقاق» على سبيل المثال . وإن كانت هذه الاستفادة قاصرة على الجانب اللغوي وإثارة الذاكرة الجماعية دون أن يكون البعد التاريخي متفاعلا مع الحاضر ومؤثرا فيه .

كذلك لانجد الرواية الرومانسية بمضمونها العاطفي الوجداني الحالم منفصلا عن الأحداث الوطنية ، وإنما قد تتخذ الأحداث العاطفية وسيلة تتحرك من خلالها الشخصيات في كفاحها المسلح على نحو ما فعل الدكتور عبد الملك مرتاض في روايتيه :

«نار و نور» و «دماء ودموع» ؛ أو في نضالها للكشف عن الفساد الأخلاقي كما فعل إسماعيل غموقات في روايته «الشمس تشرق على الجميع» وشريف شنقاليه في روايته «حب ام شرف» .

ويمكن أن نعتبر قصة «غادة ام القرى» لأحمد رضا حوحو والتي كتبت في أوائل الاربعينيات أثناء مقامه بالحجاز (١٩٣٥ ــ ١٩٤٥) وقصة «صوت الغرام» لمحمد منيع التي كتبت سنة ١٩٦٧ من النماذج النادرة للروايات العاطفية ذات الطابع الرومانسي الخالص . وإن كان يقلل من تأثير الأولى أن كاتبها كتبها وهو بالحجاز ، ووقعت أحداثها في مكة ، واتسمت بطابع الافتعال والمصادفة وعدم الإقناع وطغيان الجانب اللغوي بصيغه الجاهزة وإنشائيته الفضفاضة ! كما يقلل من قيمة الثانية ترهل بنائها الروائي ، وضعف الصراع الدرامي وانعدام الحبكة الفنية التي تربط بين الأحداث !

ويمكننا تبرير غياب الرواية التاريخية والرومانسية في الأدب الجزائري بطبيعة الواقع التاريخي والاجتماعي والسياسي ، حيث بدأت الصحوة الأدبية خاصة فيما يتصل بالإبداع الروائي في أوائل السبعينيات وهي الفترة التي أعقبت انتصار الثورة بقيادة جبهة التحرير الوطني وصدور القوانين الاشتراكية وماتبع ذلك من جهود لتنمية المجتمع سياسيا واقتصاديا وثقافيا

ولقد عبرت الرواية الجزائرية عن الواقع بكل همومه وطموحاته وركزت على واقع الكفاح المسلح ، وواقع الثورة الزراعية ، وواقع السلبيات الاجتماعية ، وسوف ندرس هذا الواقع من خلال الروايات الأصول التي تعتبر علامات بارزة في تطور الرواية الجزائرية شكلا ومضمونا ، وكاتبوها هم صفوة الروائيين الجزائريين من جيل الرواد والجيل الذي تلاهم ، باستثناء رشيد بوجدره الذي لم أستفد من رواياته في هذه الدراسة ، مع أنني بذلت جهدا في قراءتها خاصة «التفكك» و «التطليق» و «ضربة جزاء» و «الف عام وعام من الحنين» و «معركة الزقاق» .

ويرجع ذلك إلى أن بعض رواياته كتب بالفرنسية ثم ترجم إلى العربية ، والبعض الآخر كتب بالعربية لكن بلكنة أعجمية ، فالصور معقدة والمشاهد غامضة والسياق اللغوي مثقل بالرموز والأساطير ، ناهيك عن الجرأة في استخدام اللغة بطريقة مخالفة للقياس والأعراف اللغوية في الاشتقاق والنحت !

واقع الكفاح المسلح :

لقد استقطبت الثورة الجزائرية بكفاحها المسلح واتجاهها الأيديولوجي اهتمام الروائيين الجزائريين

الذين عايشوا وقائعها وشهدوا احداثها وانفعلوا بما جرى فى مسيرتها من صراع مذهبى تطور إلى تصفيات جسدية بين رفاق السلاح الواحد ، ومن ثم رصدوا التضحيات الجسام التى بذلها الشعب من أجل الحصول على الاستقلال من فرنسا التى كانت تعتبر الجزائر مستعمرة خاضعة لها إلى الأبد ، وظلت تحكمها بالحديد والنار منذ احتلالها سنة ١٨٣٠ م حتى أوائل الستينيات من القرن العشرين .

ويمكن القول بأن رواية «اللاز» للطاهر وطار تعتبر أبلغ رواية عبرت عن هذه المعانى كلها فى الأدب الجزائرى الحديث ، وليست قيمة «اللاز» فى مضمونها الثورى وجرأتها فى اقتحام إشكاليات الصراع الإيديولوجى بين رفاق السلاح الواحد قبل أن يتوحدوا فى جبهة التحرير الوطنى الجزائرى ، وإنما قيمتها فى أنها تجاوزت الأشكال التقليدية بصيغها الجاهزة ، وموضوعاتها المستهلكة فكانت إنجازا فنيا نقل الرواية الجزائرية من مرحلة إلى مرحلة أخرى . إن رواية اللاز تقوم على محورين : تصوير الصراع الخارجى بين الشعب الجزائرى والاحتلال الفرنسى ، والصراع الداخلى بين المقاتلين الجزائريين بعضهم وبعض نتيجة لاختلاف انتماءاتهم العقائدية والفكرية . ويتجلى الكفاح الثورى المسلح من خلال الشخصيات التى تلعب أدوارا رئيسية لإبراز الأحداث وتطوير الصراع الدرامى بحيث يمكن القول بأن الشخصيات تطغى على الأحداث ، فاللاز يستقطب أحداث القسم الأول ، بينما يستأثر زيدان بأحداث القسم الثانى ، وبينهما تتحرك شخصيات أخرى تمثل شرائح اجتماعية معينة أدت دورها فى الكفاح المسلح . فدور ابن صاحب الحانوت يمثل الطبقة البرجوازية وحمو عامل الفرن يمثل طبقة البروليتاريا ، بينما يمثل الشيخ مسعود الطبقة المتوسطة ذات الاتجاه الإسلامى المتشدد . ويعنى ذلك أن الثورة شارك فيها أبناء الشعب الجزائرى على اختلاف انتماءاتهم السياسية وأوضاعهم الاجتماعية ، عدا طبقة الإقطاعيين والرأسماليين المستغلين الذين لم يسهموا فى الثورة لأن مصالحهم مرتبطة بالوجود الاستعمارى .

وقد اعتمد الطاهر وطّار فى بناء المعمار الفنى على مايسمى بالتدوير ، حيث تنتهى الرواية بنفس المشهد الذى بدأت به ، فقد بدأت بالشيخ الربيعى واللاز فى مكتب المنح المخصص لإعانة أسر الشهداء حيث يترحّم الشيخ على ولده قدور بينما تتردد على مسامعه عبارة اللاز الشهيرة التى تحولت إلى لازمة تتكرر فى المواقف الصعبة ، لأنها تجسد خلاصة المرقف : «مايبقى فى الوادى غير حجارة» وتنتهى أيضا بظهور الشيخ الربيعى واللاز مع تردد اللازمة «إنك الآن أفضلنا جميعا باللاز لأنك لاتحس بشىء ، لأنك لاتزال تعيش الثورة بل لأنك الثورة . وما يبقى فى الوادى غير حجارة . مايبقى فى الوادى غير حجارة» .

كما استخدم وطّار فى التكنيك الفنى المشاهد المتقابلة لا المتتابعة ، ووظف المنولوج الداخلى بكثرة لافتة للكشف عن العالم النفسى للشخصيات بكل تواتراته دون تدخل منه ، ولكنه فى بعض المشاهد كان عبئا ثقيلا على حركة الصراع الدرامى ، وجعل الشخصيات تجفل من الحاضر وترتد إلى الماضى فتجتر ذاتها منفصلة عن واقعها . واللغة التى كتبت بها اللاز هى الفصحى الفنية فى الوصف والحوار وإن غلب الوصف السردى على رسم مشاهد الرواية ، وإن كان هذا لم يمنع الكاتب من استخدام الأمثال الشعبية الجزائرية .

وهكذا جسد الطاهر وطار الكفاح المسلح والصراع الأيديولجي وسلبيات مابعد الاستقلال فى هذا العمل الروائى الذى يشهد له بالبراعة والاقتدار ، ولذلك يرى بعض النقاد الجزائريين أن هذه الرواية «تؤرخ لظهور الرواية الأيديولوجية السياسية فى الأدب الجزائرى الحديث ، وأنها من أهم أعمال الطاهر إن لم تكن أهمها»

وهناك رواية ثانية سجلت الكفاح الثورى متخذة من مدينة وهران عاصمة الغرب الجزائرى مجلى لأحداثها خاصة حيها الشعبى العريق «سيدى الهوارى» وهى «نار ونور» لعبد المالك مرتاض ورغم أن هذه الرواية تتفق فى موضوعها مع «اللاز» إلا أنها تختلف عنها فى الرؤية والاتجاه الأيديولوجى ، والتكنيك الفنى والصياغة اللغوية للمضمون ، فهى من ناحية المضمون ترصد الكفاح المسلح للشعب الجزائرى داخل إطار عاطفى ينمو مع نمو الأحداث ، ويرتبط بحركة الصراع الدرامى ، مما جعلها تتخذ طابعا عاطفيا إنسانيا .

ومن الروايات التى سجلت الواقع الثورى رواية «طيور فى الظهيرة» لمرزاق بقطاش ، وأحداث هذه الرواية لم تقع فى قلب العاصمة حيث حى «القصبة» الشهير بأعماله الفدائية ، وإنما وقعت فى «حى الواد» الذى يوجد فى أطراف المدينة بين البحر والغابة . وأبطالها ليسوا من الرجال أو الشباب الناجحين فى الجامعات أو المصانع والمؤسسات ، وإنما هم جماعة من الأطفال الذين يشهدون بعض المظاهرات العسكرية فى الشاحنات التى تصعد أو تهبط من الغابة مارة بالحى فى غدوها ورواحها كما يعايشون فى حياتهم اليومية بعض المستوطنين الأوربيين بما يحملون فى نفوسهم من روح الحقد والكراهية للعرب . وأيضا يمرون ببعض الأحداث التاريخية التى تذكرهم بكفاح وطنهم كالاحتفال بذكرى ٢ نوفمبر الذى شهد اندلاع الثورة الجزائرية .

ولم يقف دور هؤلاء الأطفال على مشاهدة الأحداث ورصدها والتفاعل معها ، وإنما امتد إلى المشاركة الفعلية ، وذلك بالإضراب عن الدراسة ورفض تعلم اللغة الفرنسية باعتبارها رمزا للاحتلال الفرنسى . وصنع ألعاب طفولية تمثل وعيهم بالمرحلة التاريخية التى تمر بها بلادهم وتقدم إرهاصات واعدة بدورهم النضالى فى المستقبل . ومن خلال هذا كله ينقل الكاتب فى لوحات وصفية حياة الطبقة الكادحة فى المجتمع الجزائرى ، تلك الطبقة التى تعيش على هامش المدينة ، ويصور المعاناة التى تتحملها لكى تعيش ، وطموحاتها المحدودة ، والعلاقات التى تسود بينها وبين المستوطنين الأوربيين الذين يجاورونها ويتعالون عليها .

لقد حاول مرزاق بقطاش من خلال التكنيك الفنى التقليدى فى كتابة الرواية ، حيث السرد الوصفى وتتابع الأحداث ونموها نموا تصاعديا : أن يسجل الأحداث الوطنية وأن يظهر تأثيرها على وعى الجيل الجديد من أبناء الثورة الجزائرية ، متخذا من حى باب الواد منطلقا لأحداثه ، ومستخدما اللغة التى يغلب عليها طابع السرد الوصفى ، فلا يوجد فيها الحوار إلا نادرا ، كما أنها فى سردها وحوارها تلتزم بالفصحى الفنية مما يؤكد وعيه بأهمية استخدام اللغة الفصحى فى كتابة الأعمال الروائية . وقد نضج مستواه الفنى فى روايته الثانية التى أكمل بها هذه الرواية وهى «البزاة» حيث مستواها الفنى أكثر نضوجا وشخصياتها أعظم إقناعا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واقع الثورة الزراعية :

لقد رصدت الرواية الجزائرية واقع الثورة الزراعية وتجلى ذلك فى روايات ثلاث هى : ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة ، والعشق والموت فى الزمن الحراشى والزلزال للطاهر وطار والاكواخ تحترق لمحمد زتيلى .

وتعتبر رواية «ريح الجنوب» أول رواية جزائرية رصدت بواقعية رصينة الحياة فى الريف الجزائرى ، وجسدت هموم الفلاح ومشاكله مع الأرض وعلاقاته بغيره داخل القرية التى تعتبر نموذجا لقرى الجزائر ، ومن ثم فهى تنحو منحى اجتماعيا يصور الواقع الاجتماعى الجزائرى لأول مرة ، والجنوب يراد به فى الرواية الجنوب الجزائرى لما يعانيه من شظف العيش وقسوة الطبيعة وخشونة الحياة . والرواية بهذا المعنى تتوغل داخل القرية وتمتزج بالأرض وترصد حياة البشر الذين يعيشون على ظهرها ، ومن ثم لم يهتم الكاتب بتسجيل أحداث الثورة وتأثيرها على الصراع الطبقى ، كما انه لم يول قضية الثورة الزراعية اهتماما خاصا ، وإنما وجه جل اهتمامه إلى رصد الواقع وما يضطرب فيه من تحولات . ولم يكتف ابن هدوقة باتخاذ الأرض محورا للصراع ، وإنما أدار الصراع من خلال الأرض والمرأة معا حيث الإرهاص بمشاركة المرأة فى بناء الجزائر الجديدة ، وتصوير واقع المرأة فى المجتمع القديم ، وتطلعاتها لنيل حريتها فى التعليم .

ويؤخذ على هذه الرواية التى صورت الواقع الاجتماعى فى القرية الجزائرية من خلال الأرض والصراع الطبقى حولها ، والمرأة وتحقيق طموحاتها المشروعة انها لم تنجح فى إيجاد قضية محورية ترتكز عليها الأحداث فتنمو وتتطور داخل بناء فنى متماسك . فالأحداث منفصلة لا رابط بينها سوى الفكرة العامة المهيمنة ، وهى وصف الحياة الاجتماعية فى القرية الجزائرية بعد الاستقلال ، وهو وصف يبدو عليه الطابع التسجيلى . إن عدم وجود قضية محورية يدور حولها الصراع ؛ جعل الشخصيات تبدو باهتة ، ومن ثم أضعف حركة الصراع الدرامى .

ورواية «العشق والموت فى الزمن الحراشى» «هى الكتاب الثانى المكمل لرواية «اللاز» وكنا نتوقع أن نجد فيها رصد الحركة الواقعة فوق الأرض بكل ماتحمله من تفاعلات ثورية تغطى مجالات الحياة المختلفة لشعب خرج على التو من معركة الاستقلال الدامية الشرسة ، وإرساء القوانين الاشتراكية التى تشمل القضاء على الإقطاع الزراعى والاحتكار الرأسمالى الصناعى وإعادة الجزائر إلى هويتها العربية الإسلامية ، ولكننا نُفاجأ بتصوير واقع راكد يخلو من الصراع الدرامى والاحتشاد الوطنى المنتج والتفاعل الخلاق بين قوى الشعب المختلفة التى انصهرت فى جبهة التحرير الوطنى الجزائرى ، ويعتمد على المناقشات الفكرية النظرية التى تستنزف طاقة البناء الروائى ، وتحوله إلى حوارات فكرية مسطحة تبتعد عن تيار الحياة الهادر فوق الأرض بكل مايموج به من صراع فعلى بين القوى الرجعية والقوى التقدمية .

إن المناقشات النظرية التى بسطت سلطانها على الرواية تبرز اتجاهين : اتجاه يسارى تقدمى ، واتجاه سلفى رجعى ، يمثل الأول الفتاة جميلة الطالبة بالجامعة . ويمثل الثانى الطالب مصطفى زميلها فى الجامعة . وبقية الشخصيات الأخرى فى الرواية امتداد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للشخصيات التى عرفناها فى رواية «اللاز» ولذلك يظهر «اللاز» والربيعى وبعطوش وحمو وخوخة . لقد كان للأفكار النظرية سيطرتها على هذا العمل الروائى الذى هو فى الأصل عمل درامى يرتبط بالأرض والصراع حولها . كما كان لاستخدامه أسماء لها تاريخها أثره الكبير فى افتقاد الوحدة .

وهناك عمل آخر للطاهر وطار يرصد فيه واقع الثورة الزراعية يتمثل فى روايته «الزلزال» التى كتبها من منطلق أيديولوجى ، هو أن ظروف الجزائر كبلد تقدمى خاض ثورة تحريرية كبرى تحتم عليه اتخاذ الحل الاشتراكى وسيلة للبناء الاقتصادى والاجتماعى للجزائر الحرة . ففى رأيه أن الطبقة العاملة الكادحة قد قامت بدورها فى تحرير التراب الوطنى ، ومن ثم ينبغى أن تأخذ حقها بعد أن عانت أبشع صنوف الذل والهوان والاستغلال . ولكن تطلعات هذه الطبقة تصطدم ـ من وجهة نظره ـ بأطماع الطبقة البرجوازية التى ترى فى المشروع الاشتراكى والثورة الزراعية خطرا جسيما على مصالحها وقضاء على الحقوق المكتسبة التى ورثتها ، ولذلك تقاوم بضراوة وتستنكر هذا الزلزال الذى يحرك الأرض من تحت أقدامها فيغير النفوس ويهلك الحرث والنسل .

إن التجربة فى هذه الرواية مرتبطة بالأرض فى ظل الأوضاع الجديدة ، بعد الحصول على الاستقلال . والبطل الرئيسى فيها هو الشيخ عبد المجيد بو الأرواح وهو رجل لايقيم فى الريف وإنما يقيم فى المدينة .

ورغم أن الطاهر وطار يتعاطف مع التجربة الاشتراكية ، إلا أنه بابتعاده عن الميدان الحقيقى وهو الأرض والقرية جعل الرواية تنحو منحى نفسيا ، وتتطور لصالح الشخصية لا لصالح الأحداث ، ومن ثم غلب عليها الطابع الوصفى والسرد التقريرى الذى أخذ طابعا نقديا يبرز وجهة نظره ، كما أن دفاعه عن العمال لم يكن مقنعا . فما قاله العمال الشيوعيون مجرد اعتراضات نظرية لاترقى إلى مستوى التنظيم العملى أو التفكير العقائدى ، ومن ثم كان موقفهم من بو الأرواح موقفا مهادنا . وقد استخدم اللغة العربية الفصحى فى السرد الوصفى ، والحوار النظرى ، ولغته مصقولة تتميز بالوضوح والرصانة وتخلو من الغموض والركاكة ، وإن كانت تنحو منحى تقريريا خطابيا فى بعض المواقف .

إن تضخم شخصية بو الأرواح والإكثار من اللوحات الوصفية ، والابتعاد عن ميدان المعركة الحقيقى وهو الأرض ، وبروز أفكار الكاتب فى تبنى الاتجاه الشيوعى قلل من القيمة الفنية لهذه الرواية ، وإن كان هذا لايعنى الغض من تأثيرها وقيمتها المرموقة فى تطور الرواية الجزائرية الحديثة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واقع النقد الذاتى :

سنشير من هذا التيار إلى روايتين : الشمس تشرق على الجميع لإسماعيل غموقات و «الخنازير» لعبد المالك مرتاض . والرواية الأولى ترصد بواقعية نقدية عنيفة هموم الإنسان الجزائرى الذى يعيش فى المدينة ، ويواجه الكثير من المشاكل الاجتماعية والأخلاقية التى تحاصره فى المؤسسات التعليمية والاقتصادية نتيجة للسلبيات التى لحقت بنفوس بعض المسئولين ، حيث استغلوا مواقعهم لإشباع غرائزهم ، وتحقيق نزواتهم الخاصة على حساب قيم الشعب وأخلاقياته . وتقوم الرواية على عدة محاور تدور كلها فى إطار النقد الذاتى ، وهى :

ـ الفتاة الجزائرية الحديثة التي خرجت إلى ميادين التعليم والعمل وموقف الرجال منها وموقفها منهم فى السلوك اليومى والممارسة العملية المختلطة فى المؤسسات التعليمية والصناعية .

ـ الفقر الشديد الذى تعيش فيه بعض الأسر الجزائرية حيث المعاناة فى الحصول على رغيف الخبز .

ـ التجاوزات غير الأخلاقية التى تقع فى بعض المؤسسات والادارات الوطنية بعد الاستقلال .

ـ المعاملة غير اللائقة لأسر الشهداء ، وتجاهل حقوقهم بعد تضحياتهم من أجل نجاح الثورة .

ـ الصراع بين القوى الرجعية والقوى المستفيدة من الثورة الزراعية .

ويؤخذ على كاتب هذه الرواية أن الأحداث تبدو غير مقنعة ، فاختيار أبطال الرواية من تلاميذ المرحلة الثانوية ، واختيار المدرسة وهى مؤسسة تعليمية تربوية لها هيبتها واحترامها ورسالتها الأخلاقية ، لتكون مسرحا للدعارة على هذا النحو السافر ، يبدو أمرا مثيرا للاشمئزاز وعدم الإقناع .

أما الشخصية فقد كانت أقل من الأفكار التى تحملها ، كما أنها مسطحة فهى إما خيِّرة أبدا أو شريرة أبدا . ثم إن الحديث عن الثورة الزراعية فى رواية كتبت عن المدينة ، ومشاكل الطبقة العاملة ، يبدو مقحما . ومع ذلك يحمد للكاتب استخدامه لغة فنية متميزة تعتمد على التكثيف والجمل القصيرة المتدفقة التى تواكب الأحداث وتمثل العالم النفسى للشخصية .

والرواية الثانية التى تأخذ طابعا نقديا هى رواية «الخنازير» فقد رصد كاتبها الدكتور مرتاض السلبيات التى سادت المجتمع الجزائرى بعد الحصول على الاستقلال ، وذلك برؤية نقدية عنيفة كشفت عن المفارقات المؤلمة التى شملت العديد من جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، حيث تولى المسئولية الانتهازيون وتجار الشعارات ، وأصحاب المصالح الخاصة الذين يتخذون من كراسى السلطة وسيلة للإثراء غير المشروع ، وبذلك ارتفع الخونة فى السلم الاجتماعى والسلطوى ، بينما ابتعد أبناء الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم فى سبيل حرية الوطن ، فقد تفشت الانتهازية الرخيصة واستشرت الذمم الفاسدة فى الكثير من المؤسسات ، تحاول إجهاض المكاسب الثورية التى تحققت للعمال فى الأرض والمصنع بحيث غدا الصراع بين القوى الرجعية والقوى التقدمية سجالا فى كل موقع . فهناك المناضلون الشرفاء يبذلون عرقهم لإخصاب الأرض وزيادة الإنتاج ويغنون أغنيات التفاؤل ،وهناك الانتهازيون الذين يغيرون جلودهم وينقضون كالفرباء على كل نبتة فينتزعونها لأنفسهم . وبذلك اكتظت بطون بعض الناس بالشبع بينما التصقت بطون غيرهم من شدة الجوع .

لقد تسلط الخنازير على أقدار الناس !

وهكذا استطاعت الرواية الجزائرية رصد الواقع بأقانيمه الثلاثة .

الواقع الثورى المسلح ، الواقع الثورى الاشتراكى ، الواقع النقدى الإصلاحى .

وبذلك حققت وجودها المميز فى سجل الفن الروائى العربى .

امال فريد

الرواية الفرنسية المعاصرة
« الـرواية الـجـديـدة » وما بعدها

اعتبر القرن التاسع عشر عصر ازدهار الرواية فى فرنسا وقد توالت فيها المدارس والتيارات : التيار الرومانى ويمثله شعراء الرومانسية **لامرتين ،فينيى ، هوجو** وكتاب مثل **جورج صاند وبانجمان كونستان** . ثم تيار الواقعية الذى بدأ **بستندال** وتأكد مع **بلزاك وفلوبير** . وتلته المدرسة الطبيعية وعلى راسها **إميل زولا** . ارسى هؤلاء الكتاب قواعد الرواية كجنس ادبى متميز على اختلاف اشكالها . وكانوا يغوصون فى النفس البشرية محللين ادق خلجاتها كما صوروا الحياة الاجتماعية والسياسية فى فرنسا والصراعات الفكرية السائدة فى عصرهم . ومع بداية القرن العشرين استمرت الرواية الفرنسية تعطى ثمارهاوتطور من اشكالها وبرزت ، فى الأدب العالمى ، اسماء **بروست ، جيد ، موريـاك ، مالرو ، سارتر ، كامو** .. وقد وجد القارىء فى رواياتهم ، بجانب التحليل النفسى المتعمق ، التعبير عن كل ازمات هذا العصر الذى تصدعت فيه الأبنية الثقافية والاجتماعية وانهارت القيم وانقلبت المعايير فقد شعر كل واحد من هؤلاء الكتاب بأن عليه أن يكون وجدان امته فلا يعبر عن ذاته فحسب بل عن الجماعة التى ينتمى إليها .

وعندما انتصف هذا القرن حدثت فى الرواية الفرنسية انتفاضة جديدة . فالرواية ككائن حى تتطور وتنمو وتتقدم او تتقهقر ، تشعر دائما بالاحتياج إلى دماء جديدة . لقد حدث هذا التطور على يد مجموعة من الكتاب كانوا فى مقتبل العمر فى الخمسينيات . ويقدم احدهم ، **جان ريكاردو** ، فى كتاب عنوانه « الرواية الجديدة » هذا التيار او هذه الحركة الأدبية قائلاً : « هى ليست جماعة ولا مدرسة . لا يعرف لها قائد ولاشعار ، لا مجلة ولا إعلان مبادىء . فالحدود بينها وبين الأشكال الأخرى ليست واضحة »[1] لذلك فالنقاد فى فرنسا احتاروا فى الأسماء التى يجب إدراجها على قائمة كتاب الرواية الجديدة » . وسنشير هنا إلى اهمها : **صمويل بيكيت ، الان روب جرييه ، ناتالى ساروت ، ميشيل بوتور ،**

مارجريت دوراسي ، جان كيرول ، كلود سيمون . وكانت تجمعهم أهداف واحدة : التغيير والتجديد . فقد كشفوا في كل كتاباتهم النقدية عن ثورتهم على الرواية الفرنسية التقليدية بقوالبها وأشكالها القديمة . وكان التجديد المنشور يشمل كل المستويات :

ـ فالكتاب الجدد يرفضون أولاً البناء التقليدي للرواية وتسلسلها الزمني الذي يتمشى مع أزمة تندلع في نفس الشخصية المحورية حتى انفراج الأزمة أو موت البطل . أصبح بناء الرواية « سيمفونيا » بمعنى أن أجزاءها تتداخل مثل نيمات السيمفونية ويتشابك فيها الماضي والحاضر والمستقبل في ضفيرة محكمة بحيث لا يعرف القارىء إلى أين تحمله الأحداث . وكثيراً ما يختلط عليه الأمر لأن الكاتب يتعمد أن يصحبه في هذا التيه ويتركه يتحسس طريقه وحده .

ـ والروائيون الجدد يرفضون إعطاء الأولوية للشخصيات في عالمهم ـ الذي يتسم بالإنسانية ، بل يفضلون عليها « الأشياء » التي لها حضور مكثف يفوق حضور الإنسان . ولأن هذه المدرسة تسمى نفسها « مدرسة النظرة » Ecole du Regard فإن الكتاب يصورون الأشياء تصويرا موضوعيا يكاد يكون فوتوغرافيا لا يغفل أدق التفاصيل . وعندما تطغى الأشياء تبدو الشخصيات باهتة ، لاروح فيها . وكثيراً ما لا يهتم الكاتب بأن يعطي لها أسماء .... وللتعبير عن هذا الواقع الخالي من الانفعالات يتحتم أن يستخدم الروائي أسلوباً تقريرياً خالياً من أي نبض وأن ينتقي ، من اللغة ، الألفاظ البعيدة عن الأشكال البلاغية وعن الصفات وعن الأفعال التي تنم عن المشاعر .

ـ وتحدث « الرواية الجديدة » انقلابا في العلاقة بين القارىء والكاتب فبعد أن كان القارىء يحاول أن يجد ذاته في شخصيات الرواية أصبح عليه ـ بعد أن فقدت هذه الشخصيات أهميتها ـ أن يجد ذاته في الروائي نفسه وأن يشاركه في عمله الإبداعي . ويقول روب جرييه في هذا الصدد : « يعلن المؤلف اليوم حاجته الماسة لأن يشاركه القارىء مشاركة فعلية ، واعية وخلاقة . إنه يطلب منه أن يشترك في عملية الخلق ، أن يخترع بدوره العمل الأدبي والعالم وأن يتعلم ، هكذا ، أن يخترع حياته الخاصة » أما ميشيل بوتور M. Butor فيقول في كتابه النقدي « الرواية كبحث » Le Roman Comme recherche « إن الرواية الجديدة ليست نظرية ولكنها بحث ، فهي عملية تنقيب واستكشاف للمجهول .

ـ أما المستوى الأخير الذي شمله التجديد والتغيير فهو مستوى « الكتابة » فحركة « الرواية الجديدة تعطي لها أهمية خاصة ، بل انها تعتبرها أهم من المضمون الذي تعبر عنه . وهذا ما يفسره الآن روب جرييه حين يكتب في دراسته النظرية « من اجل رواية جديدة » : « ان الكاتب في رأسه جمل وأشكال هندسية ومفردات وبنايات نحوية ، تماماً كما يوجد في رأس الرسام خطوط وألوان . إن الذي يحدث في الكتاب يأتي فيما بعد وكان الكتابة نفسها هي التي أفرزته » . ويتضح لنا أن الكتابة ، في الرواية الجديدة ، لم تعد تخدم الموضوع كما هو الأمر في الرواية التقليدية ولكن الموضوع هو الذي يبرز الكتابة ويضفي عليها قيمة . فالكتابة أصبحت غاية في ذاتها ولم تعد مجرد وسيلة لإضفاء الجمال على المضمون . ولذلك يقرر جان ريكاردو Jean Ricardou ان الرواية « لم تعد كتابة مغامرة بل مغامرة كتابة »[٢] وأصبحت هذه المغامرة شيئاً

أساسياً بل حيوياً بالنسبة لروائي مثل Butorالذي يعترف : « إنني اكتب لكي أعطي لحياتي عمودا فقرياً » . إن العلاقة بين كاتب « الرواية الجديدة » وكلماته علاقة حميمة ففيها يجد دفء المنزل ودفء الرحم . فكلماته ملاذه ، وهي حصنه الحصين . ولكل روائي طبعاً مفرداته المفضلة التي يكشف بواسطتها عن أعمق أعماقه وعليه دائماً ـ كما ينصح **بوتور** « أن ينفك الكلمات القديمة التي تراكم عليها غبار الزمن كي تصبح مضيئة » .

بعد أن استعرضنا أهم سمات الرواية الجديدة في فرنسا نتوقف عند اثنين من كتاب هذه الحركة الأدبية : **ميشيل بوتور وكلودسيمون** .

ووراء هذا الاختيار أن **بوتور** نال في عام ١٩٥٧ عن رواية التحول La Modificaton جائزة رينودوه Renandot (وهي من كبرى الجوائز الأدبية في فرنسا) واعتبر هذا اعترافا بمكانة الرواية الجديدة آنذاك وتكريم للروائيين الجدد وتتويجا لجهودهم في مجال الرواية . أما **كلودسيمون** فقد نال جائزة نوبل عام ١٩٨٥ عن مجموعة أعماله الأدبية وذلك في فترة كانت « الرواية الجديدة » كحركة أدبية قد انفضّ عنها قرّاءها فطورت أشكالها كي تساير ذوق المتلقي . فاستحقق سيمون الجائزة لمكانته كروائي عبر عن المشاعر الإنسانية بأسلوب متميز .

١ ـ ميشيل بوتور والتحول La Modification

تكشف لنا هذه الرواية سمة أساسية من سمات « الرواية الجديدة » الا وهي اهمية الكتابة التي تضفي جمالاً على موضوع ليس فيه أي جديد ، يقدم لنا الثالوث الشهير الزوج بين الزوجة والعشيقة ... لذلك يفخر **بوتور** انه تمكّن من اضفاء « نور جديد ومبتكر » ـ على هذا الموضوع العادي الأزلي .... وثمة ملاحظة أخرى تلفت نظر القارىء منذ السطور الأولى للرواية وهي أن **بوتور** يستخدم ضمير المخاطب موجهاً حديثه إلى بطل الرواية (الذي يبدو وكأنه يتحدث إلى نفسه في مونولوج طويل يستغرق الرواية كلها) وإلى القارىء معاً وهكذا يجد القارىء نفسه مطالباً بالمشاركة في العمل الإبداعي فقراءة رواية لم تعد محاولة هروب إلى عالم آخر ولكنها عملية بحث عن لغة جديدة ومشاركة للروائي .

تبدأ الرواية حين يستقل البطل القطار من باريس متوجهاً إلى روما حيث تعيش عشيقته **سيسيل** كي يعود بها إلى باريس لتعيش بجانبه بعد أن وجد لها وظيفة جديدة هناك . ولكن خلال هذه الرحلة كلما اقترب في المكان من **سيسيل** الحبيبة وابتعد عن زوجته **هنريت** كلما اكتشف من خلال ذكرياته البعيدة مع المرأتين أن قراره لم يعد صائبا فيتحول مشروع العودة **بسيسيل** إلى باريس إلى قرار العودة إلى زوجته **هنريت** التي يتمنى أن يعود معها مرة أخرى إلى روما لزيارتها مثلما فعلا في رحلة شهر العسل .. وهكذا فإن رحلة البطل **ليون دلوفت** من باريس إلى روما قد أوصلته في الحقيقة ـ في رحلته الداخلية وبفضل ذكرياته التي كانت تسيطر باستمرار على حاضره ـ إلى زوجته **هنريت** . فبينما كان القطار يتجه به إلى روما كانت تحمله ذكرياته في طريق عكسي ، طريق العودة إلى باريس إلى الزوجة والأولاد في ١٥ ميدان **بانتيون** حيث تنتظره المشاعر الدافئة ، مشاعر الأسرة . ولما كان هذا الموضوع عاديا جدا والقصة مستهلكة فنيا فقد قمنا بدراسة لما يميّز هذه الرواية أي كتابة **بوتور** محاولين أن نكتشف كيف حدث هذا التحول في قرار البطل بطريقة تدريجية تكاد تكون غير ملموسة وذلك من خلال المفردات التي يستخدمها الروائي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الصفحات الأولى من الرواية ، أى عند مغادرة القطار مدينة باريس يؤكد البطل لنفسه وللقارىء معه (وهذا ما يوحى به استخدام ضمير المخاطب) أن هذه الرحلة إلى روما كانت ضرورية كى يستعيد شبابه ويتحرر من القيود التى تفرضها عليه زوجته وهو يقدم لنا صورتين للزوجة وللعشيق : صورة قاتمة للزوجة فى باريس مدينة الضباب والمطر ويشير إلى الزوجة « بالجثة » وصورة مضيئة للعشيقة فى روما المتلألئة بالنور ويشير إليها « بالساحرة » فهى التى تمنحه الخلاص والقوة والهواء النقى الذى يفتقده بجانب زوجته حيث يختنق كل يوم فى نفق مظلم ...

ولكن قرار البطل بدأ يتحول بطريقة غير محسوسة وتحت تأثير ذكريات بعيدة . ففى الفصل الرابع من الرواية يتذكر عشيقته فى موقف « عتاب وريبة واتهام » وكانت هذه المفردات تشير فى بداية الرواية إلى الزوجة ماذا حدث إذن : هل تصبح سيسيل هنريت أخرى ؟! ويتساءل ليون بقلق بالغ : « هل ستتأرجح منذ الآن بين هذين العتابين ، هذين الحقدين ، هذين الاتهامين بالجبن ؟ » (ص ١٠٥) لأول مرة نرى الزوجة والعشيقة وقد توحد دوراهما فى حياة البطل وتوحدت مشاعرهما تجاهه . لأول مرة يرى البطل بناء الخلاص الذى كان يحلم أن يجده بجانب العشيقة وقد تصدع بعد أن ظهرت فيه الشروخ بل يلجأ الروائى إلى استعارات طبية توحى أن مرض الجذام قد بدأ ينخر فى علاقة البطل بعشيقته التى أصبحت « كجرح متقيح » .

وبعد أن كانت الرحلة قد بدأت والبطل كله ثقة فى صواب قراره وكله تفاؤل وأمل فى السعادة نجد أنه كلما اقترب القطار من روما ، أى من سيسيل اهتزت ثقته وزاد قلقه واستبدت به الظنون ... وتعود به الذاكرة إلى رحلة سابقة مع سيسيل شعر خلالها أن العلاقة بينهما ، منذ ذلك الحين « بدأت تتفسخ تضمحل ، تتدهور » . ومنذ ذلك الحين بدأ الفراق بينهما فعلاً وإن كانا جالسين الواحد بجانب الآخر . إن الوداع بينهما استغرق طوال الرحلة : « كنتما تتركان احد كما الآخر ببطء ، بألم كثوب يتمزق خيطا خيطا » وبدأ ليون وهو جالس بجوار سيسيل يشعر بأنه يفقدها بل انه فقدها فعلاً فهو بجانبها بيد أنه يشعر بالوحدة ، بل بالمنفى . ولأول مرة يستخدم بوتور لفظ « جثة » مشيراً إلى الحبيبة هذه المرة . شعر البطل بالهوة التى بدأت تفرّق بينه وبين الحبيبة سيسيل . و « التحول » الداخلى الذى بدأ يسيطر على دلونت يصاحبه « تحول » آخر يبدو على ملامح وجهه المجهد وفى عينيه الزائغتين و « كأنه قد كبر أعواما عديدة » هو الذى كان ينشد استعادة شبابه بجانب سيسيل التى ترمز إلى « الشباب الدائم » ! وكلما اقترب ليون من روما شعر أن مشروع العودة بسيسيل للحياة بجانبه فى باريس أصبح « مهلهلاً » بعد أن اكتشف فيه شروخاً وتمزقاً وهو يعانى من انهيار داخلى ويصل البطل إلى قرار جديد : لن يرى سيسيل عندما يصل إلى روما وسيترك للزمن مسؤولية انهاء علاقته بها .. لقد فهم أخيراً بعد طول تمحيص وبعد أستعادة ذكرياته مع الزوجة والعشيقة

ـ الذكريات الحلوة والمرة على حد سواء ـ إن سيسيل مرتبطة فى ذهنه وقلبه بروما فهى « وجهها وصوتها ودعوتها » أى أنها مرتبطة بالمكان الذى تعيش فيه (٢) فاذا انتزعت من هذا المكان فقدت سحرها الأخاذ . ويقرر الراوى أن يكتب كتاباً يجد فيه الملاذ ومرفأ الأمان ، يجد فيه الخلاص الذى تمثله الكتابة بالنسبة للروائيين الجدد ، فهم يحتمون فى دفء الكلمات وكأنهم عادوا إلى رحم الأم الدافىء » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونتوقف عند أهم ما يميز كتابة **بوتور** هذه الجمل البالغة الطول التي تملأ أحياناً ثلاث صفحات (ص ٤١ - ٤٢ و ٤٣ من الرواية) والتي يمكن أن نطلق عليها « الجملة القصيدة » فهي تتميز بالشاعرية النابعة من الإيقاع والنبر . هذا الإيقاع ربما ينجم عن تكرار نفس الكلمة وبالتالي نفس النغمة ... وأيضاً يتكرر نفس البناء اللغوي فيضفي على الجملة الموسيقى التي تميز الشعر .

وعن شاعرية نثره الروائي يصرح **بوتور** الذي بدأ حياته الأدبية شاعراً أنه عندما بدأ يكتب رواياته ترك الشعر جانباً لأنه يؤمن « أن الرواية في أشكالها الرفيعة يمكنها أن تجمع كل ميراث الشعر القديم » . وهكذا أصبحت رواياته قصائد طويلة من الشعر البديع ...

٢ - كلود سيمون « روائي الذاكرة »

أطلق النقاد على **سيمون** « روائي الذاكرة » لأن الزمن له أهمية خاصة في عالمه الروائي، فروايات سيمون مثل روايات **بروست** متجهة إلى الماضي الذي يستعيده الراوي وشخصياته بواسطة الذاكرة . ويقول **سيمون** : « في اللحظة الحاضرة أنا لا أرى شيئاً . كيف كانت الأمور لا علم لي بذلك . كنت هناك ولكن .. » وهكذا يعترف الروائي بأن الطريق المثلى للتعرف على العالم يعتمد أساساً على الذاكرة فالواقع لا يصل الينا إلا بعد أن يصبح ماضياً عشناه لأن الحاضر لا يمكن الإحساس به فهو يجري بين أصابعنا كالماء والهواء . وثمة ملاحظة عن رواية **سيمون** « الهواء » فالروائي يعبر فيها عن وعي الإنسان بالزمن من خلال التغيرات المناخية التي يشعر بها . إن الهواء في هذه الرواية ليس عنصراً من عناصر الطبيعة فحسب ولكنه له حضور « وهو يتدخل في سير الأحداث !

إن **كلود سيمون** هو الوحيد بين الروائيين الجدد الذي لم يكتب كتابات نظرية يتحدث فيها عن مبادئه الفنية « فهو يفضل أن يكشف لنا عن آرائه من خلال رواياته . فهو في رواية « قصة » يقارن بين تقنية الكتابة عنده وبين التقنية التي نجدها في الأفلام القديمة التي تقدم مجموعة حكايات لا تسلسل فيها وتبدو كأنها نتجت عن عملية « قص ولصق » وهذه التقنية هي الأنسب بالنسبة لروايات التيمة الأساسية فيها هي الزمن وما يفعله بالإنسان . إن جملة **كلود سيمون** بالغة الطول تملأ صفحات عديدة أحياناً لأنها تكشف لنا عن تحركات الذاكرة وتداعياتها .

وهي تتكون من حركات مختلفة وتشبيهات واستطرادات لأنه يقرب بين لحظات بعيدة من الزمان وأماكن متفرقة ... إن الروائي يقارن بين كتابة الرواية وبين فن الرسم لأنه يرى في الرسم الحديث « الفن الأكثر تحرراً بالنسبة لما يسمى الواقع » وهو يسعى في رواياته إلى أن يجعل من معطيات الذاكرة عناصر في الرسم وبالتالي تصبح الرواية بدلاً من فن الزمن فن المكان . إن الزمن عند سيمون ليس زمناً مطلقاً « نظرياً . إن الروائي يعترف أنه « غير قادر على أن يخترع أي شيء » لذلك فالروائي الراوي يقدم لنا أحداثاً تاريخية مثل الحرب الأهلية الإسبانية في رواية « القصر » أو هزيمة فرنسا عام ١٩٤٠ في روايته الشهيرة « **طريق فلندرا** » . ويولي **سيمون** اهتماما خاصا « لمغامرة الكتابة » فيكشف لنا عن أفكاره حول مشكلات الإبداع في رواية معركة **فرسال** « فالكتابة بالنسبة له أيضا طريق الخلاص والوسيلة التي يهزم بها الزمن أو يجد الزمن المفقود الذي كان يبحث عنه بروست ...

ونتوقف بين رواياته عند « قصة » التي نشرت عام ١٩٦٧ (أي عشر سنوات بعد « التحول » **لبوتور**) ونجد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيها الردود على الأسئلة التالية : من يرى ؟ من يتحدث ؟ وأخيراً من يكتب ؟ وقد تطورت فى هذه الرواية العلاقة بين الراوى والشخصية . ويستخدم الراوى فى « قصة » ضمير المتكلم وهو يحكى حكايته الشخصية فى محاولة كتابة رواية تتكون من أحداث متشابكة ... الراوى ينقل الينا يوماً من حياته يوماً مشحوناً بالأحداث العادية ولكنه فى نفس الوقت يود أن يوسع قصته حتى تشمل كل تحركات التاريخ الذى يجمع بين أزمنة وأماكن مختلفة ومتفرقة .

يجد الراوى فى أحد أدراج حجرة والدته مجموعة من البطاقات البريدية والصور الفوتوغرافية والخطابات الخاصة بأمه منذ أيام خطبتها . وتبدأ عملية استعادة الماضى عن طريق الذاكرة حين يتأمل هذه الوثائق التى تعيد إلى ذهنه ووعيه الزمن الغابر والأماكن المختلفة البعيدة التى التقطت فيها هذه الصور . إن البطاقات والصور تشير إلى زمن مزدوج : الزمن الذى كتبت فيه وأرسلت وقرأت والزمن الآخر الذى وجدت فيه بعد سنوات طوال فقرأت من جديد وأصبحت مادة للتأمل ثم لاستلهام الكتابة . فالروائى ـ الراوى يمزج لحظات هذا الماضى البعيد بلحظات الحاضر الذى يعيشه فى إطار أربع وعشرين ساعة من حياته . ويشعر القارىء أن سيمون ، مثل ميشيل بوتور ، يجد فى الكتابة ما اشار إليه الناقد الفرنسى الشهير رولان بارت ، بمتعة النص « Le Plaisir du texte لذلك يشاركهما القارىء متعة الكتابة والإيمان بسحر الكلمة ...

بعد أن استعرضنا ملامح « الرواية الجديدة » فى فرنسا وقدمنا كاتبين من أبرز ممثلى هذه الحركة الأدبية ، ميشيل بوتور وكلود سيمون ، نود فى الخاتمة أن نتوقف عند دور القارىء الذى يطلب الروائيون الجدد مشاركته فى العملية الإبداعية . من المؤكد أن هذا القارىء أحس بأهمية دوره وإن كان لم يشارك فعلاً فى العملية الإبداعية إلا أنه تمكن من فرض ذوقه الأدبى وحسه الفنى كمتلق على التيارات الأدبية الفرنسية الحديثة .

إن استطلاعات الرأى التى تقوم بها المجلات الأدبية الفرنسية بين الحين والحين كشفت فى نهاية الستينيات أن القارىء الفرنسى مل عالم الأشياء والأسلوب التقريرى الخالى من الإنفعالات وكشفت عن تعطش القراء إلى المشاعر الإنسانية وإلى دفء العلاقات الأسرية . وفعلاً حدث تطور هام فى الرواية الفرنسية الحديثة تلبية لرغبات المتلقى فنرى كتاباً ينتمون إلى حركة الرواية الجديدة يقدمون سيرتهم الذاتية مثل ناتالى ساروت فى « طفولة » Enfance وماريجريت دوراس التى نالت جائزة جونكور عن رواية العشيق L'Amour وهى قد استوحتها من حياتها الشخصية ، وسوف نقوم بتقديمها فى دراسة لاحقة . كما شعرنا بهذا التطور فى الرواية الفرنسية حين حصل كلود سيمون على جائزة نوبل فى عام ١٩٨٥ ليس فقط للشاعرية فى كتابته وللوعى العميق بالزمن فى رواياته ولكن خاصة للبعد الإنسانى الذى نجده فى عالمه الروائى . وهذا وحده يكفى للدلالة على المسافة التى قطعها من كان اسمهم فى منتصف هذا القرن « الروائيون الجدد » !

الهوامش

١ ـ الرواية الجديد Le Nouveau Roman ص ٦

٢ ـ مشكلات الرواية الجديدة Problèmes du Nouveau Roman ص ١١١

٣ ـ لبوتور كتاب شهير عنوانه عبقرية المكان Le Génie du lieu نشر فى عام ١٩٥٨ الفرد فيه فصلا لمصر التى عاش فيها فى شبابه كمدرس لغة فرنسية فى مدينة المنيا . وهو يكشف فيه عن انبهاره بالحضارة المصرية القديمة .

ببلوغرافيا عن الرواية الجديدة عام ١٩٥٣

روب جرييه	Les gommes	المحاوات
ناتالي ساروت	Martereau	
١٩٥٤		
ميشيل بوتور	Passage de Milan	ممر ميلانو
١٩٥٥		
روب جرييه	Le Voyeur	المتصاص
بوتور	Le Roman comme Recherche	الرواية كبحث
١٩٥٦		
بوتور	L'Emploi du Temps	الجدول
ساروت	Conversation et sous-conversation	
١٩٥٧		
روب جرييه	Le Jalousie	الغيرة
بوتور	La Modification	التحول
كلود سيمون	Le Vent	الهواء
١٩٥٨		
روب جرييه	Nature, Humanisme, Tragédie	
١٩٥٩		
ساروت	Le Planetarium	القبة السماوية
اعمال كلوديسيمون	Claude Simon	
الهواء	Le Vent	١٩٥٧
العشب	L'Herbe	١٩٥٨
طريق فاندرا	La Route des Flandres	١٩٦٠
القصر	Le Palace	١٩٦٢
قصة	Histoire	١٩٦٧
معركة فرسال	La Bataille de Pharsale	١٩٦٩

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماهر شفيق فريد

الرواية الانجليزية المعاصرة
تفاصيل صغيرة من لوحة كبيرة

لا تطمح هذه المقالة إلى أن تقدم صورة مكتملة ، أو حتى قريبة من الاكتمال ، للرواية الإنجليزية المعاصرة . ذاك عبء لا ينهض به إلا سفر ضخم ، بل أسفار[1] إنما هي ـ كما يدل عنوانها ـ تفاصيل من كل أكبر ، تضاريس على وجه خريطة ، مجموعة خطوط وأضواء وظلال من لوحة كبيرة . والمقالة عرض لفصل عنوانه «الرواية الإنجليزية بعد الحرب العالمية الثانية» من قلم الناقد المعاصر جلبرت فليس الذى عمل ، فى وقت من الأوقات ، مخرجا فى البرنامج الثالث بمحطة الإذاعة البريطانية (يعادل البرنامج الثانى عندنا) وكبير المعلمين فى قسم التدريب بالإذاعة . واشتغل بتدريس الأدب الإنجليزى فى عدد من كليات جامعتى كمبردج وأوكسفورد . وهو حاليا كاتب ومحاضر وصاحب أحاديث إذاعية . له فى النقد كتابان : «الرواية الروسية فى القصة الإنجليزية» (١٩٥٦) ، «دراسة مسحية للأدب الإنجليزى» (١٩٦٥) . وله ثمانى قصص متوسطة الطول أبرزها «شعب الشتاء» (١٩٦٣) ، «المؤمن القديم» (١٩٧٣) ، «الطريق الواطىء» (١٩٧٥) . وفصله الذى أعرض له هنا منشور فى الجزء الثامن ، وعنوانه «الحاضر» من سلسلة «مرشد بليكان الجديد إلى الأدب الإنجليزى» بتحرير بوريس فورد (سلسلة كتب بنجوين ١٩٨٣ ، طبعة ١٩٨٤) .

•

عندما يسترجع المرء اتساع افق القصة الإنجليزية وتنوعها فى السنوات الأولى من هذا القرن على أيدى كتاب من طبقة هنرى جيمز ، جوزيف كونراد ، إ . م . فورستر ، د . هـ . لورنس ، فرجينيا ولف ، جيمز جويس لا يملك إلا انتهاء إلى نتيجة مؤداها انه قد حدث تدهور فى مستوى الفن الروائى بعد رحيل هؤلاء الرواد . كان اتجاه الرواية الإنجليزية منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية شبيها باتجاه الشعر الإنجليزى فى هذه الفترة ذاتها . تحوّل عن التيار الرئيسى للأدب الأوربى وانكفاء

على الاهتمامات المحلية وحس الانهزام . من الحق أنه قد تخلل ذلك لحظات من الاحتجاج والتحدى والأمانة والبصيرة ، فضلا عن كثرة أصحاب المواهب الأصيلة ، ولكننا قلما نجد رؤيا موحدة لدى أى كاتب أو رسوخ الانجاز الذى ينبع من مثل هذه الرؤيا . من المشكوك فيه مثلا ، أن تكون قد ظهرت أى رواية إنجليزية تسامت «دكتور زيفاجو» لبوريس باسترناك (ظهرت ترجمتها الإنجليزية فى ١٩٥٧) أو رواية الكزندر سولزنتسين «عنبر السرطان» (ظهرت ترجمتها الإنجليزية فى ١٩٧٢) لا من حيث عمق الخيوط ولا من حيث قوة الخيال الإبداعى (رغم أن هاتين الروايتين أدنى مستوى من الرواية الروسية العظيمة فى القرن التاسع عشر) ومع ذلك فعلى الرغم من وجود نظرات تشاؤمية إلى مستقبل الرواية الإنجليزية ، لا يمكن القول إنها ماتت .

من الممكن ، على سبيل التبسيط ، أن نقسم الروائيين الإنجليز المعاصرين إلى ست فئات :

(١) من بقوا بعد عقد الثلاثينيات ، أى الكتاب الذين كانوا فى بؤرة الاهتمام النقدى فى سنوات ما بين الحربين ١٩١٨ ـ ١٩٣٩ .

(٢) روائيون كانوا يكتبون فى تلك الفترة ذاتها ولكنهم لم ينضجوا أو يتلقوا اعترافا كاملا بهم إلا بعد الحرب العالمية الثانية .

(٣) «الشبيبة الغاضبة» كما دُعيت أو من يرتبطون بها خيطاً أو مدخلاً .

(٤) مجموعة نساء كاتبات يتفاوتن فى مدى اقترابهن من الحركة النسوانية .

(٥) مجموعة كتاب معادين للإمبريالية أو على الأقل ينتمون إلى عصر ما بعد الإمبريالية .

(٦) بضعة كتاب علا صيتهم فى الفترة التى نتناولها ولكنهم لا يشتركون إلا فى أقل القليل مع الفئات السابقة .

وإليك تفصيل ما أجملناه ، مخصصين قسماً لكل من هذه الفئات :

(١)

أول ما يُلاحظ على مجموعة الكتاب الذين واصلوا الكتابة بعد عقد الثلاثينيات ان غالبيتها وجدت عنتا ومشقة فى الانتقال إلى عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية ، مثلما وجدت عنتا ومشقة فى ملاقاة تحديات الجيل العظيم الذى سبقها أو عاصرها تقريبا : **ثارلورنس** على التصوير السكونى التقليدى للشخصية . **هاجمت فرجينيا ولف** «مادية» **ارنولد بنيت و هـ . ج . ويلز** وإغفالهما حالات الروح العميقة . أو غل **جويس** فى الابتكارات اللغوية وتقنيات السرد . وبدا أن هؤلاء الرواد يشيرون جميعا فى اتجاه مزيد من التجريب وكسر للقوالب القصصية المألوفة . ومع مجىء عام ١٩٣٩ لاح أن رواية **جويس** الأخيرة المسماة «مآتم**فنجانز**» (وليس «يقظة **فنجانز**» كما تترجم أحياناً) كانت آخر ما يمكن أن ينتهى إليه هذا التيار ، فقد جاءت بلغة جديدة ، مؤسسة على الإنجليزية . ولكنها لم تكن النهاية ، كما تشهد أعمال **صمويل بيكيت** الذى سار فى ذات الاتجاه . بيد أن أغلب كتاب ما بعد الحرب ارتدوا إلى المواصفات الأساسية لفن العقل التقليدى ، ولم يبدءوا فى النظر إليها بعين الشك إلا بعد فترة من الزمن .

فنجد مثلا **اولدس هكسلى** يواصل الكتابة متخصصا فى رواية الأفكار والنقاش ومحاولة استشراف المستقبل . إنه يُخرج «القرد والجوهر» فى ١٩٤٩ متخيلا كاليفورنيا بعد حرب نووية ، لا يبقى فيها من الحضارة الإنسانية إلا القبح ، والمحرمات ، وعبادة الشر . والقسم الأول من روايته المسماة «جزيرة» (١٩٦٢) يصور يوتوبيا حقيقية ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للحياة الصالحة فيها وجود ، ولكن لا يلبث ان يقضى عليها ديكتاتور مادى فقط . بيد أن رواياته المكتوبة فى الثلاثينيات - واهمها «عالم جميل طريف» (١٩٣٢) - تظل اكثر حيوية من رواياته اللاحقة ، وذلك إلى حد كبير لانها تنجح فى اقتناص جزء - مهما يكن سلبيا او هداما - من روح العصر .

(٢)

من بين الروائيين الذين لمع نجمهم بعد الحرب العالمية الثانية لورنس دريل الذى نشر روايتين قبل الحرب وعديدا من الروايات بعدها . وعلى «رباعية الإسكندرية» (١٩٥٧ - ١٩٦٠) تقوم شهرته[٢] . إن القصة التى ترويها هذه الروايات الاربع كثيرا ما تجنح إلى الميلودرامية والإيروطيقية ، وحبكتها اشد تعقيدا من أن يمكن تلخيصها هنا . بيد أن حبكة الرباعية ليست باهم ما فيها . وكذلك شأن رسم الشخصيات من حيث هو كذلك فالشخصيات الرئيسية ، فى اغلب الاحوال ، تظل سطوحا فارغة ينقش المؤلف عليها - بوفرة زخرفية - كل انواع الإيماءات والعادات والاقوال ، ولكنها لا تغدو مخلوقات ثلاثية الابعاد قط . وثمة ايضا فجوة لافتة بين الافكار اللامعة االتى تنطق بها الشخصيات وسلوكها الإنسانى الفعلى . إن دريل يصف بطله بيرس واردن مثلا بأنه «روائى عظيم» ولكن ليس فى سلوك بيرس واردن ، كما يتجلى عبر صفحات الرواية ، ما يعزز هذا الراى او يقنعنا بانه يملك مؤهلات الروائى من موهبة ودربة واستجابة لمؤثرات الحياة وشخصية . ورغم أن حلقات «الرباعية» تدعى انها تحليل لـ «الحب العصرى» لا يملك القارىء إلا ان يتساءل : ترى اين العلاقات البشرية العميقة التى يمكن ان تعزز مثل هذا الادعاء ؟ إنها لا تعدو أن تقدم إيروطيقيات حاذقة مستخفية تنتمى إلى المخ (كان لورنس عدوا لدودا لما يسميه «الجنس فى المخ» !) او تقدم سلوكا جنسيا لا صلة له بالحب بأى معنى ذى دلالة لهذه الكلمة . وإلى حد ما ربما كان هذا أمرا مقصودا حيث أن الإسكندرية ذاتها هى الشخصية الاساسية فى الرباعية . فعلى الاسكندرية يغدق دريل كل ثروات اسلوبه الشاعرى ، مستثيرا مناظرها الغريبة ، اصواتها وروائحها ، بهاءها واضمحلالها ، ثقافتها العالمية الموطن متعددة الالسن . ورغم انه يسرف فى استخدام هذا الأسلوب الزخرفى (كما اعترف هو ذاته) فقد كان هدفه هو ان يوحى بأن خلق الانسان وسلوكه انما يتحكم فيهما إلى حد كبير جو المكان الذى يتحرك فيه هكذا يقول بيرس واردن فى رواية «بالثازار» (١٩٥٦) :

«إن نظرتنا إلى الواقع مشروطة بوضعنا فى المكان والزمان - وليس بشخصياتنا كما نحب أن نظن .. وعلى هذا فإن كل تفسير للواقع مؤسس على وضع فريد» .

قد لا يكون هذا وصفا ملهما للسلوك الإنسانى ولكنه يومىء إلى احد اوجه رباعية الإسكندرية ذات التشويق من حيث علاقتها بمشكلة تصوير الواقع فى القصة . وفى مقابلة إذاعية أجريت معه قال دريل إن هدفه أن يثير فى نفس القارىء اسئلة من نوع: «ما الواقع ؟» و «اتظن ان الشخصية الإنسانية وهم ؟» «ربما كان هذا احد الأسباب التى جعلت «الرباعية» تنجح فى اوربا اكثر مما نجحت فى بريطانيا . فالاوربيون اكثر ميلا إلى هذه الأسئلة الميتافيزيقية من الإنجليز ذوى النزعة التجريبية . ومن أسباب رواج الرباعية فى اوربا ايضا دينها الواضح لكتاب من قبيل بروست ، وروبرت موزيل ، وتوماس مان .

(٣)

وماذا عن «الشبيبة الغاضبة» ؟ لقد راج هذا الاسم فى الخمسينيات وصفا لاعمال جون وين ، وجون

اوزبورن ، وجون برين ، وآلان سليتو ، وديفيد ستورى ، وكنجزلى إيمس . كان هؤلاء الكتاب مازالوا اطفالا فى فترة ما بين الحربين ، وقد اختاروا حين نضجوا . ان يتحركوا فى نطاق ضيق ، وأن يُلزموا مطامحهم الفنية حدا لا تتعداه . غدت عبارة الشبيبة الغاضبة علما عليهم بعد ظهور «سرحية ادزمورن «انظر وراءك غاضبا» على «مسرح البلاط الملكى» فى مايو ١٩٥٦ ، ومع ذلك لم يدعوا قط انهم يشكّلون مدرسة واحدة . لكنهم كانوا يشتركون ، إلى حد كبير ، فى اتجاه ذهنى بعينه فى تلك المرحلة من مراحل تطورهم الفردى .

لم يكن غضبهم من النوع الذى نقرنه باسم د . هـ . لورنس ، أو ندام لويس فى قرننا ، أو كغضب سوفت ويوب فى القرن الثامن عشر ، أو كغضب توماس ناش فى العصر الإليزابيثى . ذلك أن ما يتجلى فى غضب هؤلاء الخمسة إما أن يكون إطارا مرجعيا أخلاقيا يؤمن به الكافة ـ ومن ضمنهم الكاتب ـ أو هو خلفية مجتمع أو ثقافة تمتلك نظرة موحدة ، عموما ، إلى الأشياء ودينامية إيجابية . كان احتجاج «الشبيبة الغاضبة» اقل حرارة وزخما ، اقرب إلى الانشقاق أو تذمر المتذمرين . إنه احتجاج اجتماعى جزئيا ، وثقافى جزئيا . فأغلب اعضاء هذه الشبيبة كانوا أحدث سنا من ان يشتركوا فعليا فى الحرب العالمية الثانية ، ولم يكن لديهم استعداد لتمجيد اسطورة الحرب التى تغنى بها من يكبرونهم سناً .وكان أغلبهم يؤيد ، على نحو فاتر ، حزب العمال الذى تلقوا تعليمهم فى ظل إصلاحات حكومته . كان كثير منهم ينتمى إلى الطبقة الوسطى أو الشريحة الدنيا منها ، وقد عمل بعضهم ـ وين ، إيمس ، إنرايت ـ بالتدريس الجامعى . لم يكن غضبهم منصبا على من بقوا بعد عقد الثلاثينيات قدر ما انصب على «المؤسسة الثقافية» على ثقافة بلومزبرى النخبوية التى يمثلها ليونارد ولف وزوجته فرجينيا ، وكلايف بل ،وروجر فراى ، وفورستر ، وعالم الاقتصاد كينيز ، والفيلسوف جورج مور ، وبرتراند رسل ، وعشيقته ليدى أوتولين موريل ، وإلى حد ما (وعن مبعدة) إليوت . كانت هذه النخبة ليبرالية المنزع ، هيومانية التفكير ، لا ادرية العقيدة ، متحررة فكرا وسلوكا ، معادية لقيم العصر الفيكتورى ومُثُل الإمبريالية . وقد تمثلت قيمها فى مجلة «هورايزون» (الأفق) التى كان يحررها سيريل كونوج .

وتظل رواية «جيم المحظوظ» لكنجزلى إيمس ابلغ تعبير عن احتجاج الشبيبة الغاضبة . فهى تفضح ، على نحو حى فعال ، نفاق الحياة الأكاديمية ، وما تحفل به من مظاهر التكلف والادعاء ، وسطحية الثقافة.ثمة مشاهد مضحكة على نحو صاخب كالأمسية الموسيقية التى ينظمها البروفيسور ولش ، والمحاضرة العامة التى يلقيها جيم ديكسون بطل الرواية من «انجلترا الطروب» وقد مضى إيميس يستكشف المزيد من مظاهر الحذلقة والجمالية الفارغة فى رواياته التالية ذلك الشعور غير المؤكد (١٩٥٥) وتعجبنى الأحوال هنا (١٩٥٨) .

بديهى أنه كان ثمة تنويعات أخرى ، من جانب كتاب آخرين ، على هذه الموضوعات ذاتها . ففى رواية جون وين المسماة هبوط سريع مثلا (نشرت فى ١٩٥٤ ، قبل نشر « جيم المحظوظ » بأشهر قلائل نجد بطلا أشبه بما نجده فى روايات الشطار أو العيارين (بيكارسك) هو تشارلز لوملى يرغب ، فى آن واحد فى أن يقف خارج حظيرة المجتمع وأن يجد له مكانا فيه ـ شريطة الا يستتبع ذلك التزامات أو ارتباطات ، ويتأمل فى ختام الرواية :

«الحياد : لقد عثر عليه فى النهاية . إن الصراع الجارى بينه وبين المجتمع قد انتهى بالتعادل»

وفى رواية **جون برين** المسماة غرفة عند القمة (١٩٥٧) يقدم المؤلف بطله (ربما كانت عبارة : البطل الضد اكثر انطباقا على هذه الروايات) **جولامبتون** على أنه نتاج نمطى للثورة الاقتصادية والاجتماعية التى احدثها ظهور دولة الرخاء فى انجلترا بعد الحرب . إنها ثورة تتيح فرصا للترقى . ولكنها لا تقدم أى دينامية سياسية حقيقية ، ولا حوافز تجاوز الحافز المادى . ورغم ما يشوب الرواية من نزوع إلى الإثارة والإسراف فى العاطفية ، فقد جسدت ما دعاه الناقد المعاصر **رتشارد هوجارت** صاحب كتاب «فوائد التعليم» ـ وهو من الكتب المفتاحية لتلك الفترة

شأنه فى ذلك شأن «اللا منتمى» لكولن ولسون ـ «البربرية اللامعة» للعصر ومع ذلك نجح برين فى تصوير ذلك اللب الصغير من الحساسية الأخلاقية الذى مازال كامنا وراء قسوة بطله وسعيه ، غير راحم ، إلى تحقيق أهدافه . مهما يكن من أمر فإن اكثر هؤلاء الأبطال ـ الضد اكتمالا هو **آرثر سيتون** ، عامل المصنع فى رواية **آلان سيليتو** المسماة « ليلة السبت وصباح الأحد » (١٩٥٨) يدرك هذا البطل ان منافع العثور على وظيفة

منافع جزئية ومهددة بالخطر فى آن ويفطن إلى وجود رفقة ـ لا تحتاج إلى الإفصاح بالكلمات ـ بينه وبين زملائه من العمال ، إن مصالحهم تقف ضد عدو مجهول : ربما كان أصحاب العمل أو الدولة ، ويدرك على نحو مبهم أن الأمور ليست على ما يرام لا فى المجتمع الذى يعيش فيه ولا فى القيم الشخصية التى يعيش بها .

(٤)

وننتقل إلى النساء الكاتبات ـ **ميريل سبارك** ، **مرجريت درابل** ، **دوريس لسنج** ،وغيرهن ـ فنتوقف عند الأولى . إن الواقعية فى نظرها نافعة بقدر ما تُمكنها من نقل انشغالاتها الأساسية تقول :

«لست أدعى أن رواياتى تمثل الحقيقة ، وإنما هى توليف خيالى ينبثق منه نوع من الحقيقة . وأُذكر نفسى على وجه التحديد بأن ما اكتبه توليف خيالى لأنى مهتمة بالحقيقة ـ الحقيقة المطلقة»

يتسم أسلوب **ميريل سبارك** بالإيجاز والدقة . ورغم أن أغلب بطلاتها إناث فإنها لا تخصهن بأى تعاطف خاص . إنها تُنظر بعين الريبة إلى دوافع كل شخصياتها وسلوكهم . عندها أن أغلب الناس يعيشون حيوات ملؤها خداع النفس والمراوغة والأكاذيب . ومن هنا كانت رواياتها تزخر بمن يستغلون غيرهم . من المدرسين وصانعى الأفلام إلى المبتزين والمحتالين كما تزخر بآلات التصوير وأشرطة التسجيل وغير ذلك من الوسائل الآلية ، وهى عناصر تؤكد بذاتها ، الطبيعة التلفيقية لقسم كبير من خبرة الإنسان الحديث . بديهى أن كل الكتاب الكاثوليك يؤمنون ، بدرجة أو بأخرى ، أن «واقع» أفعال شخصياتهم أمر مشكوك فيه وذلك انطلاقا من إيمانهم بأن كل الكائنات الإنسانية تعمل فى نطاق واقع أعظم تناضل من أجل الارتقاء إلى سدته أو (وهو الأغلب) تنحرف عنه ، ونتائج ذلك إما أن تكون مضحكة او مأسوية . أو فلنقل إن نظرةً ميتافيزيقية إلى الكون تزود هؤلاء الكتاب بإطار مرجعى يؤكد بدوره – مهما يكن نوع الرواية التى يكتبونها ـ خيطا مركزيا أساسيا كامنا وراء الكتاب «لا يهتز

وعلى ذلك يمكنهم أن ينغمسوا فى كل انواع الألعاب البنائية واللغوية دون أن يفقدوا صلتهم. بالواقع الوحيد الذى هو فى نظرهم الأمر المهم .

وميريل سبارك ، فى كل رواياتها ، على ذكر من هذا الإطار المرجعى الكانولوليكى وفى روايتها المسماة «بوابة ماندلبوم» (١٩٦٤) ثمة إشارة مباشرة إلى «عملية فوق طبيعية تجرى تحت السطح وداخل قوام كل الأشياء» وتتضح آثار هذا الاعتقاد أكثر ما تتضح فى أعمالها التى توحى ، على نحو هادىء خال من الانفعال ، بما فوق الطبيعة إن العجائز فى رواية «تذكار الموت» (١٩٥٩) ، مثلا ، يتلقون مكالمات تليفونية غامضة تحذرهم من موت مقبل وفى زهرة عمر الآنسة جان برودى (١٩٦١) تمارس البطلة وهى مدرسة ـ أثراً غامضا فى تلاميذها ، وهكذا .. كذلك يتجلى هذا الاعتقاد فى تناولها للشر . ففى رواية «فتيات رقيقات الحال» (١٩٦٣) حيث الأحداث تدور فى نادٍ ، وثمة قنبلة لا تنفجر فى الحديقة ـ نجد أن سلبنا الشريرة لا تقل أهمية ، فى إطار التصميم الإلهى للكون ، عن جوانا الفاضلة . وفى سائر رواياتها يلوى البشر بأفعالهم أغراض الله . والأحداث ، فى كل الأحوال عشوائية ، بل تحكمية ، تابعة للدراما الروحية التى تجرى تحت السطح . وقلّ أن تعمد إلى التحليل النفسى للحيوات الداخلية لشخصياتها ، وإنما تنقل كل شىء ، من الناحية الفعلية ، من طريق الحدث والحوار مع حد أدنى من التعليق والانفعال . وروايتها المسماة «مقعد السائق» (١٩٧٠) تكشف عن العالم الخارجى فى أكثر أوجهه وحشةً . ففى هذه الرواية نجد ليز – وهى بلا أبوين ولا أطفال ولا زوج ولا عشيق ـ تستحوذ عليها ، على نحو عُصابى ، الأشكالُ الخارجية وأنماط السلوك ، وتقود سيارتها لكى تلتقى برجل تعلم أنه سيقتلها . بديهى أن الهدف الكامن وراء الرواية هو الكشف عن الوحشة التى تحف حياةً يتحكم فيها ، كلية ، التشبث بالعالم الخارجى ، على حساب عالم الوجدان والفكر الداخلى . وقرب نهاية الرواية تسمح ميريل سبارك لنفسها بأن تستخدم كلمات «الخوف والشفقة الشفقة والخوف» . ولكن هذه هى الحالة الوحيدة التى تتقحم فيها المؤلفة على الكتاب . ففيما عدا ذلك نجد ان ليز هى ـ إذا جاز القول ـ مؤلفة نصها الخاص . واضح أن ميريل سبارك قد أنتجت بنية أعمال على درجة عالية من الأصالة . ومع ذلك لا تتمتع إلا بالقليل من الصلابة ، أو الدفء أو المحتوى الأخلاقى الكامن . ويبدو أشخاصها ـ بدنيا وروحيا ـ كمن يعانون من فقر الدم ، على حين أن هدوءها وكبحها جماح نفسها ، فى فعل الكتابة ، كثيرا ما يولدان شعورا بأنها متباعدة عن شخصياتها مزدرية لها . ومن العسير أن يفهم المرء كيف يرى بعض النقاد صلة بين أعمال ميريل سبارك والفولكلور والقصص الخيالية والأساطير ، فهذه كلها ذات قوة نابعة من موروثات إيجابية ، من مطامح أو حقائق نفسية . إن العنصر الفانتازى فى عملها رهيف ممتع ، ولكن المرء لا يملك أحيانا أن يتساءل : ما محصلة مكوناته ، وعم تتحدث ؟ حتى ولو كان ذلك انعكاسا للخواء الروحى للمجتمع الحديث .

(٥)

ربما كان من النتائج الإيجابية لحرب السويس ، العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ أن اتجه عدد من الروائيين إلى استكشاف ماضى بريطانيا الامبراطورى ، فى الهند بخاصة ومن أبرز كتاب عصر ما بعد الإمبريالية بول سكوت . كتب سكوت ، رباعية الراج ، (١٩٦٦ ـ

١٩٧٥) فضلا عن تذييل محرك للمشاعر لها تحت عنوان « البقاء » (١٩٧٧) والرواية الأولى فى هذه الرباعية « جوهرة التاج » (١٩٦٦) محورها اغتصاب فتاة تدعى دافنى مانرز ومن المهم ان يذكرنا هذا برواية إ . م . فورستر «طريق إلى الهند» (١٩٢٤) حيث تتوهم فتاة إنجليزية فى زيارة للهند هى الآنسة اديل كوستيد ان طبيبا هنديا الدكتور عزيز حاول اغتصابها داخل كهوف مالابار القديمة ، فتثور لذلك ثائرة الجالية البريطانية فى الإقليم ، وتزداد العلاقة بين المستعمر البريطانى والأهالى توترا ونُكرا . ولكن ثمة فروق كبرى بين الروايتين . لدى فورستر نجد ان النقدات الليبرالية الإنسانية النزعة لمسلك البريطانيين فى الهند انما تندرج فى سياق ثقة بقيم الامبراطورية البريطانية وهى ثقة مازالت راسخة لم يعتورها اهتزاز يُذكر بعدُ .أما رباعية سكوت فتدور حول الامبراطورية فى طور الاضمحلال والسقوط مما يستتبع مجموعة جديدة كليةً ، من الدوافع وردود الفعل السياسية والاجتماعية والنفسية . وفى الوقت ذاته تكمن القضية العرقية فى لب العمل بأكمله (وجد النقاد الهنود سكوت ، من هذه الزاوية ، أكثر الكتاب البريطانيين الذين كتبوا عن الهند أمانة) وبناء الرباعية ليس تقليديا ، خاصةً من حيث تناولها للزمن ، إنها تتكون من حوالى ثمانمائة الف كلمة ، ولكن الرقعة الزمنية التى تغطيها لا تتعدى خمس سنوات : من ١٩٤٢ إلى ١٩٤٧ وهو عام انسحاب انجلترا من الهند ، وحصولها على الاستقلال ، وانقسامها إلى دولتى الهند وباكستان كذلك ليست هذه الروايات متتالية قصصية بالمعنى التقليدى لهذه الكلمات ، وتقدمها لا يقوم على اطراد زمنى ، فسكوت يتحرك إلى الوراء وإلى الأمام فى الزمن وينتقل من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب ، مستخدما عددا كبيرا من الرواة البريطانيين والهنود ، مقدما الأحداث الرئيسية ، وخاصةً فعل الاغتصاب (وهو بمثابة اللحن الدال المتردد فى جنبات العمل) المرة تلو المرة ، من زاوية النظر هذه ثم من تلك وعند نهاية الرباعية يقع كل شىء فى مكانه من المنظور التاريخى ، وتندلع أحداث العنف بين الطوائف المحلية ، ويُقتل ركاب قطار ، وإن كان البريطانيون منهم لا يصيبهم ضرر ، لا لأن القتلة يحترمونهم وإنما لانهم لم يعودوا ذوى أهمية بعدُ .

وثمة روائى آخر يكتب عن الهند هو ج . ج فاريل صاحب « حصار كرشنابور » التى تقع ايضا فى ماض تاريخى ، وإن تكن عن لحظة ازمة اخرى من لحظات الحكم البريطانى للهند ، هى ثورة الهنود (يسميها الإنجليز تمردا) عام ١٨٥٧ . من الممكن ان تُقرا الرواية على احد المستويات على انها قصة مغامرات فيكتورية ولاول وهلة يلوح نمط القص فيها واقعيا تقليديا ، يكاد ينتمى إلى مواضعات الماضى إن التفاصيل التاريخية والاجتماعية ـ اللباس ، والموضوعات ، والكتب وآداب السلوك ، وما اشبه ..مُقدمة على نحو دقيق ، بعد بحث ودراسة . واللغة والصور ينتميان ، بعامة ، إلى الفترة الموصوفة : ولكن هذا كله محسوب بدقة . وفى ملحوظة على رواية اسبق له ، هى رواية «متاعب» (١٩٧٠) ومسرحها ايرلندا اثناء نضالها فى الفترة ١٩١٩ ـ ١٩٢١ من اجل الاستقلال عن انجلترا ، شرح هدفه بعبارات يمكن ان تنطبق على «حصار كرشنابور» (وكذلك على روايته التالية ، « قبضة سنغافورة » ١٩٧٨) وذلك حين قال :

«[كان هدفى] ان اقدم الناس وهم «يعانون» التاريخ» إذا كان لى ان استعير عبارة من سارتر .. إن ما اردت أن اصنعه هو ان استخدم هذه الفترة من الزمن على سبيل الاستعارة للحديث عن اليوم»

ومعنى ذلك ان **فاريل** كان ، فى هذه الروايات ، على وعى بمتطلبات التاريخ ، وبوجود واقع مشترك بين الماضى والحاضر ، وبالطبيعة التقليدية (أو القائمة على مواضعات) لصنع القصص .

(٦)

وأخيرا ثمة الكتاب الذين لا يندرجون فى أى من الفئات السالفة ، ومن امثلتهم : **ديفيد لودج ، ب . س . جونسون ، انطونى بيرجس ، جون فاولز** .

تكشف روايات جون فاولز عن براعة تقنية شائقة . فأولاها « **مقتنى الفراشات** » (١٩٦٠) قصة مروعة عن فتاة يخطفها شاب ، وقصتها مُقدمة جزئيا من خلال يوميات تكتبها الضحية ، وتشمل ايضا على **أجزاء** حوارية . أما رواية «المجوسى» (١٩٦٤) ،صدرت منها طبعة منقحة فى ١٩٧٧ فهى إلى حد ما لعبة أدبية منفقة يلعب فيها المؤلف دور محرك الدمى (العرائس) ورواية « **دانيل مارتن** » (١٩٧٧) **تناوب** بين السرد على لسان **المتكلم وضمير الغائب ، مع نقلات فى زمن الفعل ، وأجزاء كتبتها جنى** ، عشيقة دانيل الشابة التى تركها فى كاليفورنيا . ولكن رواية «صديقة الملازم الفرنسى» (١٩٦٩) هى الرواية التى أصابت اكبر قدر من النجاح . إن حبكتها الاساسية . قصة الحب بين **شارل وسارة** ـ مكتوبة بأسلوب رواية القرن التاسع عشر التقليدية حيث رسم الشخصيات وتقديم المشاهد يتسمان بالصلابة والتحدد مع تفاصيل معاصرة استخرجها الكاتب من ثنايا بحث مفصل دقيق . ثمة ، مثلا ، المقتطفات التى تتصدر كل فصل (من **تنسون** وغيره) ولأول وهلة تعزز هذه المقتطفات الإيهام بجو القرن التاسع عشر ولكن مما له دلالة انها ليست مأخوذة من الأعمال التى تمثل ثقة العصر الفيكتورى فى ذاته وإنما من الأعمال التى تلقى ، بطريقة او بأخرى ، ظلالا من الشك على إنجاز العصر . ثم فجأة ، عند نهاية الفصل الثانى عشر ، يبدأ **فاولز** فى النزول عن منصته الفيكتورية لكى يتساءل : من تكون سارة ؟ من اى ظلال جاءت ؟ ثم يبدأ الفصل التالى بقوله :

« لا ادرى – فهذه القصة التى أرويها خيال كلها . إن هذه الشخصيات التى أخلقها لم توجد قط خارج عقلى . ولئن كنت قد ظللت اتظاهر حتى الآن بأنى أعرف عقول شخصياتى وأخفى أفكارها فإنما ذلك لأنى اكتب فى إطار مواصفات كانت مقبولة من الكافة فى زمن قصتى : إن الروائى يقف بالقرب من الله ، إنه يعرف كل شىء ولكنه يحاول أن يتظاهر بمعرفة كل شىء لكنى أعيش فى عصر الآن **روب ـ جرييه ورولان بارت**» .

ومن هذه النقطة فصاعدا يبدأ المؤلف فى التقحم على كتابه إنه فى إحدى الحالات يظهر فى هيئة رجل ملتح يجلس فى مواجهة شارل فى ديوان قطار . وأحد الفصول هو ، من الناحية الفعلية . مقالة منفصلة ، موضوعها أساساً الجنس فى العصر الفيكتورى ، وقد كُتب على ضوء كل استبصارات عصر ما بعد **فرويد** وإن كان يوجه النظر أيضا إلى ما فقدناه ، فى غمرة أخلاقياتنا الجنسية الحديثة المتحررة ، كما يوجه النظر إلى ما كسبناه،ولا تلبث شخصيات ووقائع تاريخية أن تدخل القصة مباشرة عندما يعيد **شارل** اكتشاف **سارة** وهى تعيش مع آل روزتى (الشاعر والمصور البريطانى ، الإيطالى الأصل ، دانتى **جابريل روزتى من** جماعة ما قبل رفاييلو) فى البيت الذى كانوا يعيشون فيه فعلا بضاحية تشلسى فى لندن . أما عن تقحم المؤلف على عمله فليس فى ذلك ما هو جديد . لقد لام **هنرى جيمز** ، مثلا ، **انطونى ترولوب** الروائى

الفيكتورى لانه كان يُذكر قارئه ، المرة تلو المرة ، بأن القصة التى يرويها مجرد إيهام ، وذلك بدلا من أن يحيل الإيهام إلى حقيقة مقنعة . ولكن **فاولز** يعمد ، عن قصد ، إلى هذا الإجراء ـ تذكرة القارىء بأن عمله مجرد توليف خيالى ـ وثمة مثال صارخ لذلك فى الفصلين الأخيرين من الرواية حيث ينهيها نهاية فيكتورية رومانتيكية مُرْضية ، ثم يقدم نهاية بديلة أقرب إلى ما نتوقعه فى عصرنا .

ان ما فعله **فاولز** فى رواية « صديقة الملازم الفرنسى » إنما هو خليط من نص بعد ـ وجودى ، يساءل ذاته ، وينتمى إلى عقد الستينيات ، ونص تقليدى ينتمى إلى مائة سنة خلت ، ورغم هذا البرنامج الطموح تظل الرواية ممتعة ، عند القراءة ، تحمل القارىء على تيارها نحو النهاية التى يؤثرها بحبه . ومعنى هذا ان الرواية تعمل على مستويين مختلفين تماما ، أحدهما يتوسل إلى القارىء العام والآخر إلى المهتم بالقضايا المعرفية المتنوعة المرتبطة بطبيعة «التوليف الخيالى» هكذا يتوصل فاولز إلى نوع من **الحلول الوسط حتى ليتساءل المرء** : أيمكن أن تتطور الرواية الإنجليزية فى المستقبل على أساس من مثل هذه الحلول التوفيقية ؟

*

ونعود من حيث بدأنا فنقول إن هذا المسح الوجيز لا يعدو أن يكون صورة تخطيطية عامة ، ولا يقول شيئا عن روائيين جديرين بالدرس : مثل **كيث وترهاوس** ، سيد شايلز ، نايجل دينس ، كريستين بروك ـ روز ولا يقول شيئا عن كتاب اكبر سنا مثل : **رتشارد هيوز ، ستورم جيمسون ، ف . س . پرتشت** ، وليم سانسوم ، باملافا نسفورد جرنسون ، هتشنسون ، **جابريل فليدنج** . كذلك لم نقل شيئا عن كتاب الكومنولث ـ استراليا وكندا ونيوزيلندا ، ولا عن كتاب الهند وافريقيا ممن يكتبون بالإنجليزية ولكن مهما يكن من شأن هذه الإنجازات وغيرها فإن الرواية الانجليزية بعد الحرب ـ كما قلنا ابتداء ـ تقعد عن بلوغ المستوى الرفيع الذى بلغته فى السنوات الأولى من هذا القرن على يد مجموعة صغيرة من العمالقة .

هوامش :

(١) لابد للباحث فى هذا الميدان من ان يسجل دينه للدكتور رمسيس عوض ، صاحب الكتاب الرائد ، (والوحيد من نوعه حتى الآن فى المكتبة العربية) : دراسات تمهيدية فى الرواية الإنجليزية (دار المعارف ، القاهرة ، د . ت .) وهو يتكون من مقدمة واربعة فصول :

الرواية الإجتماعية : اللورد س . ب سنو ـ انجوس ويلسون رواية الجيل المسمى بالشباب الغاضب : جون وين

الرواية الرمزية : ايريس ميردوك ـ وليم جولدنج

الرواية التجريبية: لورنس ديرل ، صامويل بيكيت

تلى ذلك قائمة المراجع .

واحيل القارىء ايضا إلى الاسطورة والحبكة والرواية : ٥ روائيين يتحدثون إلى فرانك كيرمود فى مجلة «حوار» (بيروت) مارس ـ ابريل ١٩٦٤ . والروائيون الخمسة ايريس ميردوك ، جريام جرين ، انجوس ويلسون ، جون وين ، ميريل سبارك .

(٢) ثمة مقالة جيدة (مترجمة إلى العربية) عن رباعية الإسكندرية ، للشاعر المعاصر هيلارى كورك ، عنوانها «رواية حية» فى مجلة اصوات (التى كان يحررها دينس جونسون ـ ديفيز) العدد الأول ، السنة الأولى ، ١٩٦١ ـ لندن .

سـامية الجـنـدى

نقيق الضفدع

رواية جديدة للكاتب الألمانى جونتر جراس

مرت ثلاثة وثلاثون عاما منذ ظهر الكاتب الالمانى جونتر جراس ليتحدى افكار ومبادىء الطبقة الوسطى الالمانية فى رواية « اوسكار القزم » . ثم جاء عمله الشهير « الطبلة الصفيح » بواقعيته القاسية وصوره العنيفة ليجعل من جراس ابرز كتاب جيله . وهى مكانة ظل يحتفظ بها حتى اليوم بينما كان لمواقفه وآرائه السياسية الفضل فى انه اصبح يوصف بـ « ضمير المانيا اليقظ » ..

وفى إبريل الماضى صدرت أحدث روايات جونتر جراس : « نقيق الضفادع » .. التى ظهرت ترجمتها الإنجليزية مؤخرا .

تدور أحداث نقيق الضفادع فى خريف عام ١٩٨٩ فى مدينة دانزيج الالمانية التى ضمت إلى بولندا بعد الحرب العالمية الثانية ، وهى مسقط رأس جونتر جراس حيث ولد عام ١٩٢٧ .

فى دانزيج ، وفى يوم خريفى تلتقى الكساندريا بيانكوف الأرملة البولندية بالصدفة بأسكندر ريشكى الالمانى الأرمل ايضا بالقرب من كنيسة سانت نيكولاى . ونعرف أن الكساندريا ولدت أصلا فى ليتوانيا ولكنها حصلت على الجنسية البولندية . وهى تعمل بالزخرفة . اما الكسندر فهو من مواليد دانزيج نفسها وإن كان يعيش الآن فى بوخوم وهو أستاذ فى تاريخ الفن .

يحدث التعارف بين الكساندريا والكسندر وهما يتجولان حول مقبرة ولدى الكساندريا . الكسندر يرتدى معطفا من التويد أما الكساندريا فتحمل حقيبة من القش يملؤها جراس بكثير من الأشياء الرمزية ، منها بعض الورود الحمراء لتضعها على مقبرة والديها ، وبعض عش الغراب أهداه لها الكسندر . فى الوقت الذى تدور فيه أحداث الرواية ـ خريف ١٩٨٩ ـ كانت ثورة تضامن العمالية والطلابية . ضد الحكم الشيوعى فى بولندا ، وهى الثورة التى اشتعلت جذورها فى مدينة دانزيج ، قد خمدت بعد ان امتدت شرارتها إلى كل انحاء أوروبا الشرقية .

وكان حائط برلين قد أوشك على الانهيار وبدأ الحديث عن الوحدة الألمانية .

وفى أجواء أوروبا الكاثوليكية ومن خلال صور تعيد إلى الأذهان ذكرى الثقافات القديمة لهذه المنطقة وبنغمة جونتر جراس الحزينة المتشائمة دوما نرى مستقبل أوروبا الجديدة فى صورة محطة من محطات البنزين تجاور المقبرة حيث يصطف السائحون فى الطوابير انتظارا للحصول على البنزين مجانا ! !

وتمضى أحداث قصة الحب بين الكساندرا والكسندر فتطرأ على ذهن الحبيبين فكرة تشييد « مقبرة المصالحة » لتخصص لدفن البولنديين والألمان الذين طردوا من دانتزيج أثناء الحرب ... لأن « العدو الميت - فى رأى الكسندريا - ليس عدوا » ! ..

وتتطور فكرة المقبرة فتشكل جمعية ينضم إليها قس ورجل بنوك يظهران وهما يرتديان « الجينز » . وفى يوم إعلان تشكيل « رابطة المقابر الألمانية البولندية المشتركة » يدعى القساوسة الكاثوليك والبروتوستانت للحضور . وتنشط العملية وترتفع أعداد الجثث التى تنتظر الدفن ... وفجأة تثور المشكلات ، بعض المشيعين يطالبون بإحراق الجثث والبعض الآخر الذى تشرب إلحاد الدولة الشيوعية فى ألمانيا الشرقية سابقا يرفض طقوس الدفن المسيحية . وتشتد نغمة التعصب القومى فى المرثيات على المقابر .. وتصبح الحاجة إلى التوسع أكثر إلحاحا فتبنى مقابر جديدة تلحق بها منازل للمسنين كخدمات إضافية .. ويبدأ التخطيط لمشروع (إعادة الدفن) لمواطنى (المدينة الحرة) الذين دفنوا فى أماكن مختلفة من الرايخ . وتمتلىء المقابر بالجثث وتمتلىء كذلك خزانة الرابطة بالنقود .

وهنا فى هذه اللحظة نسمع (نقيق الضفدع) ونقيق الضفدع فى الأسطورة الجرمانية نذير شؤم (الموت أو الحرب) أما نقيق ضفدع جراس فهو ينبه إلى أن الأمور قد لا تسير على ما يرام بعد أن بدأ بعض أعضاء لجنة المقابر يعترضون على أسلوب ممارسة النشاط التجارى .

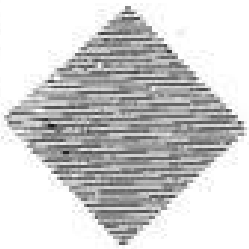
ونصل إلى عام ١٩٩٠ عندما ينتصر إغراء المارك على الكساندر ويشرع فى استثمار أموال الرابطة فى شركة دراجات انشأها مهاجر من بنجلادش يحمل جواز سفر بريطانى .. ويظهر هذا المهاجر البنجالى الذى هو ضحية التقسيم ومآسى التاريخ مثل أى مواطن أوروبى لينبىء بموجة الهجرة الجماعية الجديدة من بلدان شبه القارة الهندية .

وتمضى أحداث الرواية بتوسيع التعاون بين شركة الدراجات ورابطة المقابر الألمانية البولندية ... غير أن الكسندر والكساندريا سرعان مايكتشفان أن نوازع الجشع والتوسع قد سيطرت على أعضاء اللجنة وحلت محل التصالح والوفاق فيقدمان استقالتيهما ويخرجان فى رحلة إلى نابولى بالسيارة حيث يلقيان حتفهما .

لقد أثارت هذه الرواية انتقادات حادة عند صدورها فى إبريل الماضى فى ألمانيا لأنه فى الوقت الذى يتطلع فيه الألمان إلى مستقبل جديد ... وإلى الوحدة الكاملة وإعادة بناء الدولة الأوروبية القديمة وإلى عودة المارك القوى يظهر جراس ليذكر الألمان بأيام الحروب التى مزقت أوروبا وبالقصور فى الشخصية الألمانية القومية . غير أن هذا الانتقاد لم يقلل من أهمية رواية « نقيق الضفادع » التى تحمل العديد من الإنذارات للأوروبيين وهم يقررون مصيرهم هذه الأيام .

ومن اللافت للنظر أن الدوائر الأدبية البريطانية احتفلت بها احتفالا كبيرا بعد صدور ترجمتها إلى الإنجليزية ، التى قام بها أبرز المترجمين البريطانيين وهو رالف مانهايم الذى توفى مؤخرا .

حلمي سالم



طائر القققنس

يترك وَعْلٌ معطفه فوق قوارير اللهجاتِ /ويمضى صوبَ ليالٍ جاحظةٍ وحوائط/ هاتيك الدّقاتُ معذبةٌ/ يرسم أشجاراً بالليمون وافخاذاً بقناديلَ / استلفتْ عاشةُ خاسرةٌ فوق شرائحها واضاعت عزلتَها بالتابوتِ المشبوكِ إلى ناصيةِ الشهقاتِ /أنينُكِ بالهاتف وهّاجٌ /هل يلجُ الدهليزَ الشخصانِ ؟/ينام الحمّالونَ على الزئبق فى مفترقات المدنِ/ النصرُ يفرّخُ مهزومينَ/ امراةٌ تمشى فى سعفٍ ليليٌ ترقب موقعَها الزّلِقَ جوارَ مصوغاتِ الاسر الحاكمةِ/تنادى للنادلِ كى يحملَ عنها الموتَ /تلصّصَ شرطيٌ من نافذةٍ/عُوذُكَ رنّانٌ يا سيدَ دارى /مكنونونَ /هنا طيرٌ موسيقيٌ يضرب فى دمه لكن المراةَ ظلت فى

* القققنس اسم عربى لطائر خرافى يشبه طائر الفينيق ، ورد فى « منطق الطير » لفريد الدين العطار . و « اعجب الأيام يومى ... » لفريد الدين العطار . وبقية المقتطفات من رسائل شخصية . « نقط الماء السائب » من شعر على قنديل . « هاتان مهاتان .. » من شعر حسن طلب .

الردهات تلاحظ حركةَ طبقات الفقراءِ/بَهَاءاتٌ/تبكى من حلم أخذ أخاها للظلماتِ/وترصد ترتيباتِ العسكر فى ساحةِ جارتِها المقتولةِ/ثم تنام على إسفنج يتقلَّبُ/ويداخلها فى منتصفِ الهوَسِ كلامٌ :

« هل رَشَشْتَ جسدى بالصَّندلِ ومسحتَه بأصابعك فى الليلةِ الأخيرة ؟

لا اطلبُ أكثرَ من ان تكونَ لى لأكونَ انا لنفسى . عدتُ من المستشفى ، قرَّرَ الطبيبُ أنَّ الورمَ ليس خطيراً »

ايلولُ يهاجم بنَّاتى الأسوار وافئدةُ/جمرٌ/ويخلخل ابوابَ المراة بحنان الشمع/هنالك عُرسٌ يأخذ شكلَ المقبرةِ ويحترقُ/يحقُّ لجسدى أن يستكشفَ تصفيةَ الروح/ارانى منتَهَكا بالخَدِّ/اسمعْ يا خصمُ الدمدمةَ وفسِّرْ لى :/جيشٌ من عَسَل يجرى تحت الأغطيةِ وجبروت يتجرد من سروال الجبروت/انا نوريٌّ/خوفوليس الشيطانَ الأخرسَ/حادثةٌ/يرقبنى حين وضعتُ حياتى فى جعبةِ زوبعةٍ شقَّتْ قرنَ الجوعى/قال : الباءُ/عصورٌ خلف الشجرة مجهدةٌ/تلك القطةُ تنتفض من الآبار المكتومة/خطفوا السيدة من العرس النوبىِّ/قواميسُ مهجَّنةٌ ستجفُّ/العجلاتُ الحربية فاسدةٌ/هل كنتِ الصيغةَ بين الغزلانِ وسورةِ يوسفَ ؟/ناموسٌ بشرىٌّ يصحو فى

حِقوين / تبارك طقسٌ / ضعْ صورتَك الفوتوغرافيةَ فوق السُّرَّةِ كى يكتملَ المعبدُ / هذان القرطان مَحُوطان بنُشَّابٍ / لا تتركْ بالبيت مواثيق التنظيم / فقيه قال : يُسمىٰ مِسكَ الليل / الحاقَّةُ / صوتُ مغنيةٍ يتزلزل فى سفحٍ فرعونىٌ واصابعُ بأصابعَ / نقطُ الماءِ السائبِ فى شعر علىٌ / هل يلجُ الدهليزَ الشخصانِ ؟ / تمائمُ خلف الأحجار تقول : الشرقُ ابن مواجدنا الصغرى والعالمُ نعتٌ لاثنين يصونان الإثمَ من الشائبةِ / أنا جسدٌ عَدْلٌ / والهاجسُ يأتينى حين يصير الأبيضُ فى الأسودِ مكتملاً بقراءاتٍ تسعٍ :

. واعجبُ الايام يومى . فإنى انزفُ دماً من آلام قلبى . وعندما يصل عمرى إلى آخر زفرةٍ . ارفرفُ بجناحىَ إلى الأمام والخلف . وتتطاير النارُ من جناحىَ . وسرعان ما تسقط النارُ فى الحطب . فتحرق حطبى وانا فى قمة السرور . واصبح انا والحطب جمرةً من نار . ثم تتحول الجمرةُ بعد ذلك إلى رمادٍ . وما إن يختفى كل شىء . حتى اخرج انا الفقنسُ من الرماد .

شجرٌ / يقرأ رجلٌ نَصًّا وهو يصبُّ دماءً فى شَرَكٍ من حِنَّاء / بين يدىَ أنوثاتٌ يستثنيها الشعراءُ من اللغةِ / السيدة تَبسُخُ غموضاً مفكوك

المعنى فوق مقالات الصحفيين / عَفِيٌّ / شجرٌ يدخل شجراً / يلج الدهليزَ الشخصانِ / فتاةٌ تصنع ، رائحةَ اللحظات ، وتذروها فوق الجبل / ترابٌ تحت القدمين تُقبّله الملكاتُ / مَحَكٌّ / يدُ صبيّانٍ تبتكر الوطنَ من المقلاع / أنا المترعُ / شجرٌ يدخل شجراً مسلوخاً من شجرٍ / هاتانِ مهاتانِ تفلّتتا من حسنٍ / تغدو القاهرةُ خضوعاً لى / تهوى فى الحلق مبانٍ شاهقةٌ / تنشغل امراةٌ بمكانٍ أم ينشغلُ مكانٌ بامراةٍ ؟ / فوق النحر نبيذٌ مسكوتٌ عنه / هزائمنا فى الصبح تفرّخُ منتصرينَ / مصائرُ / فرَحى يشبه كاوتشوكا محترقا يتصدى للآليات / تقول ببطء : مشهدُ جنس الغابة كان مجازيّاً لكن الوله قديمٌ / تُقبّلُ فى اشرطةِ التاريخ العربىّ وفى أوسمة الرمل / الدهليزُ هو الشخصانِ / خراجيّون / فقيهٌ قال : هى الدهشة فتواصوا بالباء / خروجيّون / تخبّلتُ فلا تبحثْ عن أعضائى / سيدةٌ تحضن سيدةً بين العربات / كمينانِ شينانِ / الوقتُ على كفّىْ وصَدْعُ الأمصارِ مقدمةٌ لظهورى / لكَ ثرواتٌ لا تنهبها إلا قدماكَ الخالدتان / قسنطينةُ طائشةٌ / عَسَلٌ فى سُرّاتِ مذكوراتٍ / والقلبُ كَوَتْه الأشواقُ إلى زندينِ / هنا الأوطانُ بمقصلةٍ / وهنا اللحظاتُ برائحةٍ / والسيدةُ التقطت سيّدَها ورمتْه إلى أفرانِ الملكوتِ / وفى زنزانتها اعترفتْ :

. اشتقتُ لك وللقاهرة .

لم يقلْ لى البحرُ قصيدةً لكنه كان غطاء لدخولك إلى

إعماقي . أنا التي كنتُ معك ليلةَ فيروز . هل لأنني
أجملُ امراةٍ . لا تدفعني للغربةِ مرةً اخرى .
صباحَ البدايات ،

طيرٌ موسيقيٌ يضرب في دمه /لكنَّ المرأةَ تتخلّقُ من نطفاتٍ مخطوفاتٍ /
تبكي من حلمٍ اخذ اخاها للظلماتِ / أساورُ من ذهبٍ /مفتاحُ النيل
يقوم من الغفوةِ/ضع شعْرَكَ بين الساقين / البسطاءُ على باءاتٍ
ينتظرون /ورجلٌ يحفر في ارصفةِ الطرقاتِ : انا من ميدانِ التحريرِ
اجيء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد يوسف

فرفرة المسخوط

ـ أنا عَبْدُ الله :
الصعلوكُ المسخوطُ
المنكمشُ المطوطُ
الصاعِدُ من
جِذْر الطِّين /
والمنقبضُ الطَّيِّعُ والصُّلْبُ المضغوطُ /
... أنا الضوء المتموجُ
ورصيف الشارعِ والدمع المتَعرِّجُ
والنَّبْضُ المخطوطُ /
.. أنا القابضُ فى مملكة اليُتْمِ
على بَرْقِ بُراق نشيدى /

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

... أتشظّى حين اقلّب نفسي واعرّيها
في ملكوتِ رصيف العصفور الراكِضِ
من نرجسةِ الفَرحِ المبتّلْ /

... أنا النّهرُ المفرُوط الصّاعِدُ في نارِ الجذبة حتّى
شَجَرِ التوتِ
المتجلّي في نَزْفِ القَرْحِ وبالعكس/

.... يُغْويني العاشقُ أنْ ... أتخلّى عن أقنعتي
كَيْ ألبس خرقة صعلكتي
و .. أخاصِمَ بيغاء الحزب
وط ا و و س .. السيرك الهَرَمِيّ
وتَيْسَ السُّلْطَة
وحمارَ الخُلطةِ
والضّفْدَعَ في كافتيريا التنويمِ
ومافيا التأثيمِ
وتعويمِ نشيجِ الوردةِ في بَحْرِ الظّلمات /

... أنا الجَسَدُ المصلوبُ على جَسَد الكلماتِ
وتخريمِ النّصْلِ على ... باءِ البَلْطَةِ /

قال الرّمزُ المكنونُ :
ـــ فهل تختار المحو على النّفْيِ أم العكسْ ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أم ... تختارُ المَكْسْ ؟

... قلتُ : سأختارُ النطفَة فى سرِّ الكافِ ولغز النُّون /

... قال الصوت المجنونُ :

إذَنْ أنتَ على قارعةِ الأسفلتِ وفاصلة المَوْت /

... كان رصيف الشارع نصفينْ :

للضِّفدعِ نصفٌ /

ولصوتى المتشكِّل فى كيمياء الوردة

نصفٌ و ا ل س ا ع ةُ .. منتصفُ الحُمّى

و ا ل أ م ة .. تشرب قهوتها

فى لون الدُّمع الأسودِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ شيشْ / بيشْ

هذى مافيا التهويش

ومرحلة التجييش وتخييش الحلم

وتجريش النجمة فى كتف الجنرال الطاووسْ /

ـ سوسْ / سوسْ

الجنرالُ هو الكابوسْ /

و .... الكابوسُ هو ا ل س ك ى ن .. المدسوسُ

وجذعُ الخازوق المتسلق والمنزلق إلى هاوية الكافِ /

الحُكمُ هو البُنُّ المحروق

تَشْرَبُهُ مخلوطاً بدم الحلم العادِىُّ المشقوقْ /
آخْ / صوتى الآخر كان يطاردنى / يترصدنى
بين الصعلوكِ المسخوطِ وعَينَى جثة هذا الطاغوتِ
المتدلىُّ من جوف الحزنِ وأحشاء السيرك الهَرمىّ
وقنبلة التنظير الموقوتة
وغبارُ صراخْ /
ــ شوشْ / شوشْ
السنبلةُ القصديريةُ تتلظّى
إذْ تعبرُ كتفَ الطاووسِ المنفوشْ /
ــ قال :
الوطَنُ هو الفندقُ والقهوة إذْ تترسبُ
فى ذاكِرةِ الحلم المجروشْ /
... قال المجذوب المرعوش :
ــ الوطَنُ هو الخرقةُ إذ تتحولُ وَرَقة /
والورقة إذْ تتجسّدُ ورشةَ إبداعٍ بين صراطين :
ــ صراط الفولاذ
ــ وضَخُّ الدَّمِ شفّافاً فى رحِم الشَّمْسْ /
وص ر ا ط .. رحيق الوردة /
ــ آخْ ا ل ش ج ر ة .. شاخَتْ
وا ل نَّ ى لُ بذاكرةِ ا ل ع ا ش قِ .. شاخْ .. !

السمـــاح عبد الله

أبـــو نـــــواس

أنا البهلوانُ الجميلْ
... سأنزلُ خَمَّارةً
، وأنا دمٌ من لستُ أعرفهم
، وأناقشهم فى السياسة والجنس ، والدين
، حتى إذا ما سَرَتْ هذه الخمرة العَرَقيَّةُ فى الجسم
، أرقصُ قُدّامهم
، وأغنى
، « أنا البهلوانُ الجميلْ »
... أيُّهَذَا الغلامُ المسائى
، رَتِّبْ .. لنا جِلسةً
.. إن أمسَ ... زانيةً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

، وأبي خاسر فى التجارةِ

، والناسُ شخصانِ

، مبتسم دائما ، ونبيّ قتيلْ

... وليس لنا أيُّهَذا الغلامُ سوى قصةٍ .. سأقص عليك
تفاصيلَهَا

، من بدايتها

، كُلُّهم .. يعرفون تفاصيلها

، رُبَّمَا ... انت تعرفها

، غير انى ... سأضفى عليها جمالاً جديداً

، ولستُ أُكَمِّلها

، ستكون النهاية ... مفتوحةً

، انتَ ، رَتِّبْ لنا ... جلسةً : وانتظرْ

، إن أمىَ .. زانية

، وأبى ، خاسر فى التجارَة

...وهذى البوادى موْ مرة

وأنا ، يقظُ القلبِ

، لم أكُ .. مبتسما .. دائماً

، أونبياً .. قتيلْ

، أنا

، البهلوانُ

الجميلْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عماد غزالي

مهر البراح الرخو

البعـــيد

وقتُكِ الآنَ ، فلتخرجي من دمائي ..
ضَمْمتُكِ تسعاً ، وحَوْلٌ يجيء ،
كفاكِ إذنٌ ، وانهضي من دمي
ضَمَّخَتْني مخاضاتُهُ ، وحرائقُهُ البِيضُ ،
نَسْغُ استكاناته لتخلّقِكِ المتجدّدِ ..
ها وقتكِ الآنَ .. فلتطلعي
شجراً للبعيد
ثمراً لاشتعال النشيد !

يـــراها

عِطْرُكِ البِكْرُ ــ ذاك الأثيمُ
يخالجني بالتوخُّزِ

يطرحنُى بافتعال البراءةْ
فتكون الفُجاءةْ !

وَهُمـــا

القَمَتْنى نَدْيَها
رغْشَتُكِ الأُولى على كفّى ،
نداءاتٌ تشدُّ الروُحَ .. بَرْقٌ وارفٌ ..
يسعى لجذْبِ الرّيحِ فى جَيْبٍ من الفَوْضى الجميلةْ
فلأنسّق لوْن فوضاىَ وأمضى ..
أرْسَلَتنى .. خلْفَ موسيقى الحفيف المُرّ
أشواكُ من النُّعْمَى .. جديلةْ
لم أُسافر فى لُجينٍ من ثرى .. يمتصُّنى
لم أُبَعْثِر فوقَ حِنّاء الحكايا .. رَغباً
يرتاحُ خَفّاقاً على هُدْبَيْكِ
تلْكَ الرّعشةُ الأولى إذَنْ !

يكتشـــفان

فضاءٌ يصطفينى لانفلاتِ الروحِ ،
هل حَجَرٌ سيلقفُ ريشةً
من قَمْحِ عينيكَ المهاجرتَيْنِ فىْ ،
ومن تكونُ ..؟
السعةُ .. تَكْوِى هسيساً صاعدا ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شجراً سيطلعُ فى ضلوعى ؟
راحةً .. ستافُ ظَلاً نابتاً
ونحيلةً حَيْرَى ؟
فمن سيراوغُ المَوْجَ الذى يختصُنى بسعيرهِ ،
ويضمُّ أطرافى إلىَّ بحَجْم زَهْرتِها البدائيّة ؟

هيستيرياً الأشياءِ تَسْكُنُنِى ، ولَيس تروغُ منها خطوةً
أو صَرْخَةً او قُبْرة !

الانبـلاج

كفَّانِ ..!
أم فرسان
من قوصى
تقدُّ الرُّوحَ ؟
نَهْدٌ ..!
أم خروجٌ
عن قوانين الطبيعة ؟
حلْمةٌ ..!
أم ثورةٌ حمراءُ ؟
قامة ؟
أم قيامة ؟

عينانِ ..
أم شُهُبٌ
على نصلينِ ،
يقترحان
جمرتى الأليفة ؟
ويواصلان الغَوْرَ ..
لا حُجُبٌ هنالكَ
حين ترتدُّ
المرايا
كى تَضُمَّهما
القطيفة !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بغـــتة

لِيَكُنْ .. لِيَكُنْ هذا البَراحُ الرَّخْوُ ..
مَرْعَى شَوكِنا : أَقْدامِنا
لِيَكُنْ أَنَّا رَأَيْنا مُهْرَنا الساعى إلى مَهْلِكِهِ !
لِيَكُنْ هذا الفراغْ ..
مُنْتَهَى بَهْجَتِنا
هل نَحْنُ فى كُوَّتِهِ صنوانِ ؟
أم ضِدَّانِ ؟
ماذا يعترينا الآنَ
من بَغْتَتِهِ ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فصل من رواية :

الـــراس الســـودا*

لن يصدق أحد .

سيقال إن هذه حيلة أخرى ـ وقديمة ـ من حيل جنس القصاصين ، للإيهام ، وحبك التشويق .

أبدا .

ليست هذه النزوة من صنعي على الإطلاق ، أو تقريبا على الأقل

ليس لى أى فضل فى هذه القصة ـ يعنى ـ إلا أننى حوّرت فيها قليلا ، وأعددتها للنشر .

تلقيت هذه الرسالة كما هى ، بالنص تقريبا ، من هذه التى سوف أسمّيها نايرة ، وليس اسمها « الحقيقى » ببعيد عن نغمة هذا الاسم .

لم أعرف ماذا أصنع بها ، إلا أن أنشرها .

صدقونى .

فهل تبقى قصتها هى ، نايرة ، بكل قوة تعبيرها وبساطته وبراءته ومفاجآته ، أم تصبح قصتى ، أنا ، لمجرد أننى نشرتها ، يعنى أضفت إليها صوتا هو صوت هذا « الأنا » الذى قيل مرة انه مهيمن ، ليس فى هذا العالم القصصى غيره ، وفى ظنى أنه فقط يبوح ويفضى ويشط دون تحرج بقدر ما يستطيع ، ويضع نفسه ـ هذا الأنا ـ بين حشد الأشباح والأشياء يغوص ويطفو فى يمها الملتطم ، ويحط ، دون حيلة تقريبا .

أحق إذن أنه ما إن دخل هذا الصوت ـ هذا الأنا ـ إلى هذه القصة حتى أصبحت شيئا آخر ؟

لكنه ، هذا الصوت ، لا يفعل إلا أنه يقدم الحكاية ـ كما أقدم الآن . فهل هو أنا ؟

هأنذا ، أو هذا الصوت الذى لا أعرف لمن هو يعطل صوتها :

* الفصل الثانى عشر من « اختراعات الهوى والتهلكة » رواية قيد النشر .

« ولا بكل قدراتي في الخيال كان ممكنا في أية لحظة أن أتصور احتمال أنني اقع في هذه الكارثة المحكمة بلا منفذ ولا كوة صغيرة يبدو لي منها ضوء أي ضوء .

ولا بكل الإمكانيات المتاحة لي ألقي منطقا أفهم به هذا الذي يحدث ، أدرك به أين الخطأ ، أجد به ولو تبريرا واحدا للذي يحدث

غرقت في الحياة من زمان من زمان . في نفسي وفي الآخرين .

كنت أريد طول الوقت أن أصفو ، أصفو من عكارة الآخرين ، عكارة الأفكار والأوهام ، عكارة الطقوس والقيم وكل ما يجعلني ثقيلة ، كل ما يشدني إلى تحت . وفي كل مرة كنت أصطدم بتناقضات الآخرين وشرهم وعجزهم ، وعجزي أيضا . في كل مرة كنت أتعذب وأطحن واسحق سحقا . فقط كنت دائما أكمل . أكمل الحكاية للآخر . وأخرج الخروج الجميل الصافي القوي الفاهم أو المحبط التعس الصامت العاجز ، سواء . دائما كنت أحس أنني مثل ورقة النشّاف في زجاجة حبر . أنا اليد الممسكة بها ، وأنا ورقة النشّاف .

عندما كانوا يسألونني وأنا صغيرة : عايزة تطلعي إيه ؟

كنت أقول : رقاصة .

كل العيال الآخرين كانوا يقولون أشيا أخرى . فقط أنا دائما كنت أقول : رقاصة . طبعا ضربت وخوفت وأرهبت . لكن ظل الحلم « أكون رقاصة وعندي بدلة رقص »

يوم أن اشتريتها كنت أكلم نفسي في الشارع ، وأضحك وأنا ماشية وحدي : « الشنطة في إيدي ، وفيها بدلة الرقص بتاعتي أنا ، أنا . وبطّة في الدنيا كلها ! »

كنت قد حسبت حسابات كثيرة : أن يكون عندي فلوس اشتريها ، أين أجد بدلة رقص من أيام زمان ، من النوع البمبة . أن يكون عندي شجاعة ألبسها أمام الناس . أخفيها أين ؟ في غرفتي ؟ صدقني لو قلت لك أنني تعبت ، تعبت جدا من الرغبة ، من الجري وراء أفكاري وأحلامي . وعندما اشتريتها أحسست أنني إذا لم أصرخ سأنتحر .

وجريت إلى أقرب بيت لأحد ممن أعرفهم ممكن أن أصرخ عنده بكل الجنون والسعادة ، وأنا أضحك : « أخيراً ، بقى عندي بدلة رقص ! » .

أنا في داخلها ، لبستها ، ملآنة بالخرز ، منسدلة على جسمي . وجسمي فيها جميل ، مثل الحلم . أنا مثل الحلم . أكيد كانوا هكذا في الحرملك زمان . ولكن عندي ما لم يكن عندهم ، الاختيار والحرية . جسمي في بدلة الرقص طالع من السجاد العجمي من البلاط الرخام من أبريق فضة من صوت مياه من تداعيات عود من حرير مُلقى . كل ذلك كان في خيالي . فقط كنت دائما أرى نفسي وحدي في ركن وحدي ألفّ وأدور في بدلتي الملآنة بالخرز أسمع رشّ صوته ألفّ ألفّ وأرقص في غرفتي وأعدي ، أجتاز كل قوانين الأجسام ، التحم بأقصى ما يمكن بالأصوات والموسيقى . جسمي يعدّي الحدود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ارى نفسى فى حدوتة فى زمن آخر ، ولا يتبقى إلا جنونى ، وجسمى فى التمام ، تام وراقص بالموسيقى ، فى الوثن .

كانت نايرة ، على ما يبدو من سكونها ، بل وانطوائها ، عاصفة جامحة من الحسية ، والانطلاق ، والبصيرة الانثوية المضيئة .

وجهها اسطورى تقريبا مأخوذ من نقش على جدار عمره آلاف السنين ما زال غضا وحيّا . هاتان العينان المصريتان لن تجد مثلهما إلا فى هذه النقوش واللوحات ، وفى الوجوه التى تفجؤك احيانا فى الشارع ، فى الغيط ، فى اى مكان من هذه الأرض ، على غير انتظار ، فتهزك وتقلّب فى روحك رواسب الزمن كلها . عينان لوزيتان مسحوبتان جاحظتان قليلا جدا ومعمورتان بخصب آلاف السنين .

قالت ، ببساطة ، دون اى بذاءة او تفحم ، لانها تقرر حقا اوليا وبديهيا لها :

ـ عايزة راجل ! عايزة أحب !

هل كان على داود قد أراد أن يرسمها عارية ، سمراء ، جسمها كله يترقرق بموسيقى طلب الحب وطلب الرقص ؟ الألوان الخضراء والرمادية الأثيرة إليه ظللتها ، وجنت على هالة روحية لا يمكن أن تنقل إلى صورة ايا كانت براعتها ، هالة تتجاوز وتفوق كل ما يمكن أن تعطيه معاجين الالوان وقماش اللوحات ويد الفنان الصناع ، تطفر من فوقها ومن ورائها وتترك التجسيم ـ على كل حذقه ـ خشنا وجافيا .

« مهما قلت لك إلى اى مدى أحب الرقص لن اقدر أن اصف لك يا استاذى . فى الحقيقة انا كلى أختزل فى الرقص .

الشىء المهم الذى لم أحسب له حسابا كان الآخرين . الآخرين . كنت أريد أن ارقص ، فقط . هو هذا الذى كان فى كيانى ، فقط . ولكى احقق حلمى للآخر ، لآخر خطوة سافرت ! إلى لوس انجيلوس .

ساعدنى الحظ ، أو اتعسنى . رقصت فى حفلة فيها صفوة من مفكرين ، وأدباء ، وفنانين ، وأساتذة جامعات ، مصريين وعرب وامريكيين واوروبيين ايضا . صفوة . وكانت مصيبة :

ـ غزالة آتية من الصحراء ، من الأهرامات

ـ ترى لو نام الواحد معها ، فكيف تكون ؟

ـ أنت تستطيعين أن تكسبى جيدا جدا هنا . دعك من البلاهة !

ـ جسمها حلو بت الكلب ، مهلبيّة ! وملهلبة !

فاهم النظرة يا استاذى ؟ والتلميحات ؟

دفنت حلمى ورجعت ، بدلة الرقص فى كيس دولابى . أدفن الحلم خيرا من ابتذله .

الرقص عندى مثل كلام ربنا . وكلهم كفرة أولاد كلب . ارقص فى غرفتى ، وحدى ، أحسن !

فى الرقص ارى ربنا ، واكلمه ، واعطى له نفسى ، بكل ما حصل فى حياتى ، بكل ما عشته ، بكل الأشياء الحلوة والمرة ، والأحداث ، والأحلام .

فى الرقص نفسى من جوة تتعرى العرى الجميل ، وتظهر ، تتضح ، تتجلّى . كل شىء يكون رحبا وواسعا وحرا وبسيطا .

اظل اروح واجىء والفّ وادور واتحرك ، بل أجرى . احس بالتعب ، احس جسمى يهلك ، احس جسمى يعدّى التعب ، ويكمل ، يكتمل فى انصهاره بالموسيقى . لحمى هو الموسيقى . كيف لم اكن اطير ؟ والله العظيم أنى فى احيان

كثيرة أسأل نفسي هذا السؤال ، ويكون ذلك بجدّ واندهاش حقيقي :

- إيه ده ؟ هو انا لسه ع الأرض ؟

باختصار أحس ، وأرى ، وأعيش من منظور آخر ، في بعد آخر ، خالص .

كنا في الراس السودا ، بعد فيكتوريا . الغيطان من ناحية ، والرمل من ناحية ينتهي إلى البحر . والبيوت الواطئة القليلة ، بحدائقها الواسعة المزروعة بحب ولكن من غير أناقة ولا رهافة ، نباتات الخس والجرجير والطماطم والفلفل البلدي . أشجار التين ، والنخل ، وتعريشات العنب من خشب خام غير مدهون متقاطع وداخل بعضه بعضا ، عاشق ومعشوق ، تتدلى عليه الغصون المورقة والعناقيد المكتظة المثقلة كأثداء متقاربة وتنز باللذة .

الراس السودا سدرة تتوسد السديم ، سهول سينا وصهدها وصرامة صروحها ، كلها مسددة مصوبة إلى قلبي انصباب صبابتي وأسر صمتي .

كان حفيف النخل وهدير البحر وخوار الجمل الرابض تحت القمر رقصتها وطقوس تقديسها . هل أنت أيضا من عابدات القمر ؟

حتى من قبل أن تولدي يا نايرة بزمان ، كنت قد رأيتك ، وعرفتك ، منذ ما يقترب الآن من نصف قرن بحاله : « في تلك الغلالة الشفافة جسدا خمريا من الموسيقى والزبدة وعجينة الضوء العارى . ترتعش رعشات متطاولة متوترة ، ثم تميل من حرارة السحر البدائي المنبعث عن اللحم للحي الحار . كان جسدها ورقصتها شيئا واحدا هو ثدياها المنتصبان المرتجفان وأنين رحمها المرتعد المحبوك وانحناءة ظهر طويل ناعم . وركاها يهتزان كأنما يخوضان أمواجا ثقيلة من الرغبة . هذا العرى يتقلب وينطوى على أحشائه يتلمس في حمى ظلمتها سرا ، ثم يدور ويتمدد وتتفتح حناياه المبللة كأنما تستقبل ، في رعشة اللذة ، تلك الهجمة المشدودة الفرحة المخصبة » .

لكنك الآن تعرفين ، على نحو ما ، أكثر مما عرفت :

« انا دائما غيرهم . لست مثلهم

دائما الكرة التي أرميها تجيء « أوت » أو في الغلط . هناك قانوني . وهناك قانونهم . هناك الذي يقولونه . وهناك الذي يفعلونه . وفي معظم الأشياء ناقصة ومتقطعة وملوية وكاذبة وغير مفهومة عندي » .

قلت لها : حيلك يا نايرة . على مهلك شوية . كل السواد ده مرة واحدة ! .

« معظم الأحيان تنتهي بصدامات معهم هم طيبون ، خيّرون ، وأنا مثل الزفت ! هم يحبون المال - شيء طبيعي - وأنا علاقتي بالمال بالضبط مثل علاقتي بالجرائد القديمة .

التئم بالليل مع نفسي . وفي الصبح أكون مثل انكسار جغرافي في طبقات الأرض :

لهم إلّه مثل « أبو الهول » رابض على كرسي فوق ، جبار ، منتقم ، بالمرصاد ، أما أنا فغير ذلك . ربنا عندي محب حان غفور وعارف ، يحبني ويفهمني .

ليس هذا فقط . من زمان لا أحب كل العقائديين ، والمذهبيين ، الناصريين والشيوعيين والمصرفتاتيين وطبعا الإخوان المسلمين والجماعات ، كلهم عندهم مشاكل نفسية أو غيرها يخفونها بالكلام الكبير ،

والاقنعة ، كلهم تنقصهم حتة امانة عميقة وضرورية » .

قلت : لا يا نايرة . هنا انت مخطئة . اسمحى لى . بهم كلهم المؤمنون بجد وحق ، اولئك الذين عندهم حكاية المثل والمبادىء حكاية حقيقية ، والتضحية بالنفس ، وحب مصر او حب الإنسان الكادح او حب الإنسان المسلم ، والعمل ايضا ، الحب باعتباره عملا . بعضهم موهوم . بعضهم ساذج ربما ، ولكن الإيمان الحار فى اعماقهم ، حتى لو كانوا يخدعون انفسهم ، غير مدركين انهم يفعلون ذلك . بعضهم ـ وخاصة قياداتهم ـ كذاب ، ومضلّل ، او مرتزق ، صحيح . ولكن سوادهم خالص الإيمان وإن مغرر به او ساذج .

كنا فى سيناء ، الجبال الصارمة جهمة وعرة صخرية بلا رحمة ، الهول الجاثم فى شعابها كأن نار العليقة نار الرب على اهبة الاندلاع فى اية لحظة فى اى مكان ، ثم واحات الخضرة الخيبة ، والنخيل المتكاثف الحنون .

« امام هذه الجبال ، امام هذه الأرض فى متسعها الشاسع ، امام هذا البحر ، عرفت ربنا ، عرفت نفسى ، عرفت أننى فى سواد وانحطاط حضارى وإنسانى . كم مرة عينى انكسرت على الجبال ولم اعكمل نظرة واحدة .

كم مرة احسست اننى اريد ان ابكى والطم واولول واشيل التراب واحطه على راسى واجرى وارتمى .

كم مرة اختشيت من الجبل وقلبى تاه فى صدرى من متسع الصحراء ، واحسست اننى مثل قطعة بلاستيك تافهة ومرمية على الرمل » .

وملقاة يا نايرة على هذا النص نفسه ، مغمورة فى كتابتك انت ، لا املك أن امد لك يدا ، اى يد .

« وكم مرة انتشيت »

« وكم مرة عرفت أننى فى سمو سامق ، حضارىّ ، وروحى معا

الشىء الوحيد الذى احسست به تماما انه فىّ ، اننى ساكمل نظرتى ، اننى لن اخجل من نفسى ولن انظر إلى تحت ، الشىء الوحيد الذى سينشد له عمودى الفقرى على استقامته ، الذى املك به ان اردّد ، بشكل او آخر ، على هذه النغمة بدون اى تنشيز ، وبعمق ، ربما بصوت اخفض ، هذا الشىء الوحيد هو اننى املك ان ارقص .

الرقص هو ردّى ، وتفاعلى ، امام الجبل والبحر والأرض ، وكل شىء .

الرقص هو حلمى وخيالى وجدّيتى وموضوعيتى وبحثى الدائم الذى لا ينتهى .

تعبت . تعبت من حمل طلاسم نفسى ، وعدم قدرتى على الذوبان فى الموجود والمتاح ، من الاصطدام والألم والوحدة . تعبت .

عمرى ما حملت فكرا او احسست بإحساس او عشت موقفا اخترته إلا وكنت فى منتهى الخلوص له . إخلاص اظنه ساذجا جدا او ربما بريئا جدا ، لا لأحد ، بل لفكرة . دائما احس وانا بصدد اى فعل أننى فى الحقيقة فى مواجهة فكرة ، فكرة فقط ، لا نفسى ولا الآخر . عندئذ اكون فى منتهى التفانى غارقة فى الفعل لآخره ومداه ، حتى لو كان اننى انظف بلاط المطبخ او العب مع طفل او اعوم فى البحر او حتى اتفرج على فيلم . ودائما اخرج هلكانة ومستهلكة .

تعبت وانا احصر نفسي داخل قوانينهم ، بالعافية ، عشت اياما صعبة ، وشهورا ، وساعات مرعبة . لم اكن اعرف اين اذهب ؟ وماذا يحدث ؟ واين منقذى ؟ واصلا ما هو ؟ اكره بيوتهم واثاثهم وموسيقاهم واكلهم - ونهمهم فى الاكل - ولبسهم وقعدتهم التمثيلية المصطنعة وطريقة فهمهم للاشياء وطريقة كلامهم . حتى وانا وحدى (الحل الذى فرضته على نفسى فى وقت ما ، حتى وانا فى قلب الوحدة عن كل حياتهم) كان الجحيم .

ما هو منقذى ؟ »

قلت : انت ممثلة بجسدك ، وبالنعمة

وكنت احدس فخرها بجسدها عاريا - او فى بدلة الرقص - كبرياء الجسد وعزته .

يتعدى حدود جسدانيته .

اما وهى ترتدى ملابسها فليس هناك هذا الاعتزاز ، بل هى مغتربة ، مسلوبة . فى احيان تستعيد شيئا من هذا الاعتزاز فى ملابسها الفضفاضة حينا او المفتوحة حينا ، وحينما ترتدى جلابيتها على اللحم . ساقاها السمراوان المسحوبتان برشاقة عندما تطوحهما بحرية وهى تتحرك تعيدان إليها كبرياءها . لانها وهى عارية - او فى بدلة الرقص - حرة وموجودة . هى نفسها ، متملكة نفسها .

سيدة الفقه الجسدىّ .

قلت : ما ابعدنى عن هذا الفقه كله . انا ابن ادنى قيم البورجوازية الصغيرة ، كما يقال . أذلك تعردى عليها ؟ الذيك تعلّقى - بل استماتتى - فى الجسد الذى يستحيل ، ويتعدّى ؟

« احببت .

« لا يُقَلْ لى : طبعا ! »

« هذا شىء مختلف .

وقعت فى بئر الطين وملانى النور ورحت معه للآخر ، ونزلت فى عمق نفسى ورايتها وجها وجها .

هل جربت ان تمسك بالطين الطرى فى يدك ؟ طين كثير تحطه على كل جسمك . يغطيك بطبقة من الردغة اللزجة . هكذا غطانى الطين فى بئر حبيبى . غرقت فى الطين الجميل لغاية ام راسى .

هل جربت ان تاوى إلى حضن جاموسة كبيرة وتسند راسك على بطنها وتسمع ضخ الدم ؟ تحبها وتحضنها وتحاول ان تحتويها وتلتصق بجسمها وتحاول وتحاول ان تبذل كل الممكن وتجرى وراء النغمة الكثيفة لكى تمسكها بجسمك وتلف يديك حولها وتاخذها فى جسمك بين يديك فى حضنك ؟

انا فعلت .

كل الممكن والمتاح والعاقل والناضج والعميق وكلّ غير الممكن وغير المتاح والمجنون ، فعلته كله ، اسقطت كل الحدود والقوانين ، وعملت كل العيب والحرام والممنوع . لم يهمنى شىء . كنت كاسحة . اريد ان اقول كلمة اخرى : كنت فاجرة . فاجرة ، وقعت وشلت ومسحت وولغت وانتزعت كله ، لم ابق إلا لحمى الإنسانى الداخلى البدائى .

عرفت أن الصحراء المسترسلة الرائعة بلا اى حاجز فى سينا ، ومزارع العنب والنخيل إلى مدى الأفق ، والرمل المتحدر إلى البحر فى الراس السودا ، كلها موجودة فى قلبى . فى كونى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الداخل ، وعرفت أننى لست قطعة بلاستيك . اقتربت بل وتوحدت مع الكون والمجرات والشموس وحكاية الإنسان ومعبد الكرنك وريكّويَم موزار ، بلا خوف ولا حزن .

كنت المس الاشياء من أول وجديد بدون إحساس الهول

صدقنى لو قلت لك بكل أمانة إننى أسكر بلا سكر إلى حد أننى لم أكن استطيع ان اقف على رجلّى .

اسقطت كل الأقنعة والدروع ، رسمت « ماجريت » ، رحت فى كل تصوفات باخ ، رقصت ولعبت ودخلت بجسدى فى كل طرقات الروح » .

قلت : نعم ، بجسمك فى كل طرقات الروح

قلت : أصدق . أعرف . أنا ، بصميمى .

قلت : اما إنكار الجسد فهو تمجيده ، مقلوبا على وجهه . النكران الحارّ هو أوجع الإيمان ، كما تعرفين ، أولا تعرفين .

قلت : البؤس الجنسى لا أعرفه ، على معرفتى بمضض الآلام الجنسية ، والنشوة المحلّقة الغائرة فى صميم الجسد .

كانت فيها عفوية بنات البلد الجسدية ، تدفقهن العضوى الفياض غير المحجوز ، ليس فيه ورع ولا تحجر ، ولا تحرج حتى .

هل أنا اقدس الجسد النسوى ، جسدها ، جسد كل منهن ، الرامات التسع ، بلا مبرر ؟

أم أن فى هذا التقديس امتهانا مضمرا خفيا لكل منهن ، وتكريسا لمبدأ جسمى أنا ؟ هل فى هذا انعكاس لجسمى ـ وما وراءه ـ فيها ، فيهن ، فى كل منهن ؟

« دخلت بجسمى فى كل طرق الروح » ، لمجرد هذا المعنى ـ وهذه الصياغة ـ أُقبّلك يا نايرة قبلة الحب والامتنان .

ومع ذلك فأنت ـ على صعيد آخر ـ غريبة غربة كاملة . هذا أعرفه .

ولصيقة بى ، مألوفة وحميمية وداخلية عندى ، كأننى أقرأ منك جانبا من جسمى نفسه ، جسمى الذى يطرق متاهات الروح .

جانبا هل أنا الذى غرسته فيها ، أم هى التى زرعته

« دائما كنت أقول له : أنا عطشانة لك . عندما أشرب لا ارتوى أعود ظمآنة من جديد . معه كنت دائما مرتبكة مضطربة ، لا أعرف ماذا أريد . لا شىء . كل شىء . مثل المركب فى بحر ، بلا مجداف ، بلا شراع . أو حافية على رمل لا حدود له ولا أفق فى نهايته . أصابع قدمّى تغوص فى الرمل الناعم .

كنت أقول له نصف ضاحكة نصف جادة : أنت جاموستى !

كنت أقول له : تعال نذهب للناحية الأخرى . للإتجاه الآخر .

للضفة الأخرى .

باختصار ، أحببت . أكلت من طين الحياة . روحى نورت .

وإلى حد الهوس رأيت . ولأننى عرفت عملت ، دون تردّد .

احس أن كل الأشياء صاحية ، تكلمني .

في معظم الأحيان احس ، اكثر مما افكّر .

لم اتصور قط انه في لحظة ما سوف تحاصرني هزيمة الآخرين وتضغط عليّ هذا الضغط الهائل ، وتصبح الهزيمة هي القانون . هي التي في الشمس وأنا التي في الظل ، هي التي تفعل وأنا المنتظرة ، منتظرة الصدفة ، منتظرة رحمة ما .

في لحظة مجنونة نظرت في يديّ . وجدتهما خاويتين . لا امسك شيئا . وبعد أن امتلك كل الأدوات كانت الحكاية انتهت . بعد أن عرفت سر اللغة كان الموضوع الذي سأتكلم فيه مات .

الغيط امتلأ ، البحر نشف ، والصحراء انطوت .

ليس هناك ما افعل . احس أن الحياة صغرت وأنني ممكن ان اراها من خرم باب ليس ثم موضوع ، ليس ثم حدث ، ليس ثم شيء كبير .

سافرت ، ولكن ـ على الاقل بالنسبة لي ـ الخارج جحيم ، خواء ، بلا روح ، فقد كل شيء . انا لا اريد أن اتفرج على شيء . اريد أن اعيش . اعيش .

احس نفسي خاوية . احس خارجي خاويا

« اين الانتصارات ؟ اين ؟

حتى اصحابي ، اما في الحشيش ، او عند اطباء نفسيين او تحجبن او ترهبن او يجرون وراء فلوس ، اجدهم إما محبطين ، ساكتين ، او راجعين لما رفضوه طول الوقت

احس شيئا من الهزيمة دخل في نسيج الحياة . هناك شيء لا طعم له ، طول الوقت احسه ، مع الناس ، ومنهم ، شيء قد فسد ، مثل الاكل الحامض ، احس نفسي لا اكبر ، لا انمو ، لا اعمق . وبدلا من ان اتكلم مع الناس ، والاشياء ، اجد نفسي ساكتة طول الوقت ، ساكتة معاقة منهم معاقة بهم معاقة فيهم . ليس هناك انصهار حقيقي ليس هناك قضية ليس هناك تفاعل .

من زمان ، عندما كنت اقوم بعمل ما كنت احس بالسياق .

كان هناك تناغم وتصاعد ومحصلة .

الآن احس أنني اظل الف مثل الدينامو ، ولكن ع الفاضي .

اقول : تحمّلي . نحن في الحياة يجب أن نتحمل . ولكني اعيش اشياء قميئة مبتورة وناقصة . وفي الآخر ارجع ، لأن هذا كله لا يحتمل » .

عندما جاءت تزورني لأول مرة دهشت ، لأنني رأيت فيها مزيجا غريبا من رامة المتفجرة المتمردة المزدهرة بالجنس والشبق لماحة الذكاء وحاضرة الذهن ، ومن سماح انور الغلامية المشاكسة بردودها الخام وصوتها الأبح قليلا ـ على طلاوته ـ ومن أختي الصغيرة من سنوات ، عندما كانت في السابعة أو الثامنة ، تزورني في معتقل « أبوقير » تسير إليّ بخطوة صغيرة واثقة وجريئة وكاملة البراءة والشجاعة .

اردت ان اضمها إلى بمحبة صداقة فورية ، وأن احس على صدري بنهديها الصغيرين ، كأنها بكر لنظافتها

الجسدانية الداخلية وتمام طهارتها .

لذلك لم افاجأ حقا حينما تلقيت منها الرسالة التى تقرأونها الآن معى ، بالنص تقريبا .

« احس شيئا كابوسيا يهدف إلى تحويل الناس إلى اجسام بلا روح ، مثل الدجاج الآلى فى مزارع الدواجن والجمعيات الاستهلاكية ، مجاميع هائلة تخرج للحياة فى المحاضن المبرمجة تؤدى وظيفة مرسومة من الاول للآخر ، ينتهى البرنامج فينتهون ، لا صراع ، لا اتصال ، لا حوار ، لا شىء إلا الكابوس .

انا احب الحياة . اجد فيها متعة افرح بها . ارقص فرحا بها . لذلك كنت قد عديت فى الحديد ، عشت ، اكتشفت ، عرفت . لكن هذا الذى يسلبنى فرحتى وإصرارى الآن لا اعرف ان اتجاوزه . هذا الذى يحرمنى من الرقص ـ معنى الحياة عندى ـ يحاصرنى ، هذا الكابوس ، ويعزلنى . طول الوقت احس شيئا لا طعم له . ولا استطيع أن العب اللعبة الرديئة بالقيم ، وبنفسى ، وبإيمانى . بفرحى وإقبالى على الحياة . بالرقص . لا استطيع ان اهدر الحقيقى فىّ .

تعبت حتى عرفت . تعبت تعبا حقيقيا حتى عرفت ماذا يعنى الحب ، ماذا يعنى ربنا ، ماذا تعنى الموسيقى ، وعلى الأخص ماذا يعنى الرقص حقا . ماذا يعنى البحر ، وماذا يعنى الجسم .

لا استطيع ان اتجاذب اطراف الكلام اليومى الصغير . لا استطيع العبث بما هو جدى .

ولا استطيع ان اظل هكذا طويلا ولا ارى مخرجا »

« نايرة »

ماذا اقول يا نايرة ؟ هل تستنجدين بمن يغرق ؟
أم فقط تطلقين صرخة لا تملكين لها حبسا .
انا ايضا لا استطيع ان اقول لك ، مثلا : لا تراعى ، الزمن كفيل بأن يجد المخرج والنجاة ، هذا كلام صغير .
أما انا فإن خرسى مطبق .
لا استطيع ـ مهما تكلمت ـ أن اقول شيئا .
ثم ان هذه كلها ليست قصتى ، ليست من صنعى لا يد لى فيها إلا اننى تلقيتها .
أم اننى بصوتك انت اقول ؟

فصل من رواية :

حكايات المؤسسة *

فى أصل البناية

.. عندما شرع استخف البعض وانتقده آخرون سراً وعلانية . اكد بعضهم انه مغامر يبدد ما جمع ، لا يدرك الحقائق ولا يقدر الواقع .

تساءل أحدهم : من سيقصد هذا المكان النائى ، وسط الغيطان ، بعيدا عن المدينة ، عن الطرق الرئيسية السالكة رغم قربه من النيل ؟

كانت إمبابة وميت عقبة وبولاق الدكرور وأبو قتاتة مناطق تعد من الريف وقتئذ . اعتبرها القاهريون أماكن نائية لا يقصدها إلا التجار الذين يجلبون منها الخضر والفاكهة ، أو طلاب النزهات الخلوية .

لم يعبأ المؤسس بهذا كله ، كان مقتنعا تماما ، لذا أقدر ، اشترى سبعة أفدنة ، منها ثلاثة مزروعة وأربعة بور ، مهجورة منذ حوالى قرن . عندما انخسفت الأرض إثر زلزلة مهولة أظلمت بعدها السماء ثلاثة أيام متوالية وسقط ما يشبه البرد ، ومكثت الأرض ترجف أربعين يوما ، بعد تلاشى الزلازل ظهرت حفرة مستديرة ، قطرها حوالى مترين . تشبه بئر الساقية ولكن قرارها غير بادٍ ، كما لا يلوح فيها ماء .

صاحب الأرض وقتئذ رجل مجرب ، حتى وقت قريب كان يوجد من يذكره ويصفه كأنه قائم أمامه . كان مهيبا ، راسخاً . عنده جلد وصبر ونبوءة . اتخذ احتياطات عدة لا شك أنها انقذت كثيرين كان يمكن أن يختفوا إلى الأبد ، بعد أن جس الأرض جيداً أحاط الفوهة بالجريد ، كان عمقها مئات أقاويل وخيالات شتى ، أحضر جذع نخلة ذكر . فلقه نصفين . تعاون مع ولديه على حمل أحدهما

* « حكايات المؤسسة » آخر أعمال الروائى جمال الغيطانى ، لم تنشر بعد بدأ كتابتها فى العام الماضى ، وانتهى منها فى هذا الخريف . والرواية تتكون من عدة وحدات يمكن قراءة كل منها كعمل قصصى مستقل . ولكنها تشكل جميعا فيما بينها عالما واحدا ، له واقعه الخاص ، وإن كان شديد الصلة بالواقع . والفصل الذى تنشره « إبداع » هو المدخل إلى الرواية .

ورماه فى الفتحة حتى يتبين عمقها ، وإلى أى حد تغور فى الأرض ؟

هـوى الفلق . أصغى جيدا . لكنـه لم يسمع صـوتا ينبىء بارتطامه ، استقراره على قاع ، كأنه تبخر . التفت إلى ابنه الأكبر ، قال إنه لم يعد لهم مقام هنا ، ثم التفت إلى ولده الأصغر ، قال إنه لا مفر من مفارقة المكان ..

إلى أين ؟

عبثا كل الجهود التى بذلها الجيران والأقارب معه . رفض أن ينبئهم بوجهته . لم يفض إلى أسرته بمقصده . بدا وهو يحثهم على لملمة أغراضهم وحاجاتهم كأنه يتأهب للفرار من خطر قادم ، محدق .

عندما ولى وجهه صوب الجنوب كان يبكى . كذا امرأته وأولاده الذين لم يكن بوسعهم إلا طاعته . مع خروجهم من دائرة الرؤية ، انقطعت أخبارهم . ذوى أثرهم . لم يبلغ أى من الجيران ولو قبساً من سيرتهم . كأن الأرض انشقت وبلعتهم ، مع انقضاء السنوات على غيابهم لم يقرب إنسان الفيط . ولم يحاول زراعته .

أربعة أفدنة ليست بالمساحة الضئيلة فى ريف تقاس أرضه بالشبر والذراع ، ويقتتل القوم من أجل بضعة سنتيمترات . ظلت تلك الثغرة المفتوحة مصدر رهبة . ومع الزمن توارث القوم الخشية منها ، ومن المؤكد أنها سبب رئيسى ، وربما وحيد لعدم الاقتراب من الأرض ، وامتناع أى إنسان من أهالى الناحية عن تقليب التربة .

تناقلت المخاوف من جيل إلى آخر ، يتطلع الجميع ناحيتها بخشية كأن قوة ما لا يدرون مصدرها أو كنهها سوف تنقض عليهم لتدفعهم إلى المجهول ، لو زلت قدم أحدهم ، لوصل أحدهم طريقه إليها عند عودته ليلا لابتلعه العدم !

نبتت حشائش غريبة . تحجرت أجزاء من التربة ، تشققت مساحات أخرى . حاد الناس عن الخطو فوقها حتى فى ذروة النهار ، عندما جاء المؤسس قصد شراء الأفدنة الثلاثة العامرة . دفع ثمنها نقداً . لم يتجاوز سعر الفدان الواحد مائة جنيه بمقاييس الوقت ، ثمن جد بخس بمعدلات الأزمنة التالية .

لكن .. هل كان يعلم مسبقا بأمر الثغرة ؟

يؤكد المعمرون الذين شهدوا قدومه بنظرات حزينة وملامح كامدة أنه عند وصوله للمعاينة اتجه مباشرة رغم تحذيرات الجميع ، أطل على الفتحة التى لم تفقد استدارتها . أصابع يديه تتلامس وراء ظهره ، ثم أمسك حجرا مستديرا ، ألقاه بقوة ، أصغى ، اعتدل واقفا ، هز رأسه مرتين . تراجع متمهلا على مرأى من القوم الذين لم يخفوا دهشتهم ، وإن كتموا ضيقهم ، ذلك أن مجىء غريب لا يعرفون عنه شيئا لامتلاك أرض فى الناحية التى ولدوا فيها أبا عن جد ، أمر لا يثير الاطمئنان أبدا ، ألا يقال دائما : الجار قبل الدار ؟

ما البال إذن والقادم الجديد غريب تماما ، ثوبه ليس من ثوبهم . وأمره مختلف عنهم . بل إنه ينتمى إلى سادة المدن الذين يتطلعون إليهم دائما بريبة .

لم يمض إلا أسبوع واحد فقط . وبدأ توافد المهندسين والملاحظين والعمال . الغريب .. أنهم قصدوا الأرض البور ، المهملة التى لم يشترها المؤسس ، لسبب بسيط ، أنه ما من مالك لها . بعد هجاج صاحبها صارت مشاعاً لكنها لا تطرق . مهجورة بسبب هذه الفوهة المؤدية إلى اللا قرار .

سرعان ما ظهر سوران من حجارة بيضاء مصقولة قبل

إنها جلبت خصيصا من محاجر تقع قرب العلمين فى الصحراء الغربية . لها خصائص يعرفها البناءون ورجال المقاولة .

السور الأول دائرى يحيط تماما بالفوهة ، يرتفع إلى ما يوازى صدر رجل بالغ ، متوسط القامة ، ورغم ذلك سقط فى البئر السحيق أول عامل من الغرباء ، وأصله من الواحات البعيدة ، الداخلة . ومازال الورثة من أحفاده يتقاضون معاشا شهريا من أموال المؤسسة ، رغم أنه كان يتبع مقاولا صعيديا مقيما بالإسكندرية اقتصر عمله على بناء السورين وتمهيد الأرض والطرق المؤدية لا ستقبال معدات بناء حديثة لم تستخدم من قبل فى مصر حتى ذلك الوقت ، منها خلاط الأسمنت الآلى ، والونش الرافع ذاتى الحركة ، ومولدات الكهرباء .

لم يتوقف صرف المعاش طبقا لوصية المؤسس التى احترمها المسئولون عن الإدارة حتى فى زمن التأميم الذى يعتبره البعض بداية الحقبة الشيوعية .

السور الثانى أحاط الفدادين السبعة كلها . بدا واضحاً أن الرجل القوى القادم من المدينة وضع يده على المساحة كلها . ردد خصومه فيما بعد أنه لم يدفع مليما مقابل الأرض المهجورة ، لكن المخلصين من القدامى يؤكدون أن هذا غير صحيح ، وأن ماجرى فى الواقع مختلف تماما عما قيل وما حاكته الجهات المعادية ومنها أجهزة معينة فى الدولة ، ويشيرون إلى اجتماع سيادته بكل المعمرين من أبناء الناحية ، الملاك ومستأجرى الأرض ، وخلوته بهم ، ثم إظهارهم الابتهاج ، وإصرارهم على ذبح عجل بتلو تحية له وأوز وبط وحمام ، كل بيت قدم ما يمكنه ، قعد فوق الأرض وأكل معهم ، وشرب الشاى ، ثم أدى صلاة العصر ، بعدها صحبوه حتى عربته السوداء التى انتظرت عند بداية الطريق الممهد ، صحيح أنه ما من واحد يوجد منهم الآن للتأكد . أو الاستفسار . لامن أولئك الذين حضروا لقاء المؤسس ولا من ذريتهم . لا وجود للأراضى المزروعة نفسها ، خلال عشرين عاماً فقط انتشر البناء ، وبعد عشر سنوات أخرى قامت حول المكان أحياء جديدة عدت من مناطق القاهرة الحديثة ، ومنها « المهندسين » . و « الصحفيين » . و « الدقى » الذى لم يكن يوجد به إلا مبنى وزارة الزراعة ، وهذا يثبت بعد نظر المؤسس ، ونفاذ رؤيته . وفساد ما تردد عنه فى البداية .

عندما بدأت أعمال التمهيد والحفر لم يتخيل إنسان ، حتى من أولئك الذين خبروا التربة وعرفوها أن عمقها سيصل إلى هذا الحد ، أكثر من أربعة عشر متراً والطين الأسود الرخو ينز خصوبة وثراء ، تراكم طمى النهر القريب منذ آلاف السنين ، أثناء الحفر عثروا على بقايا قارب عتيق كأن الصانع فرغ منه بالأمس ، طرازه غير مألوف ولا يعرف مثله ، أهداه المؤسس إلى مصلحة الآثار التى شكلت لجنة علمية ناقشت ودرست وصاغت تقريرا نشر ملخص له فى الجريدة المحلية الناطقة بالإنجليزية . أكد أن وجود القارب يدل على مجرى النيل القديم . كما أن النقوش المحفورة عليه تلقى أضواء جديدة على العصر الصاوى . عرض القارب فى المتحف المصرى داخل صوان من زجاج ، أرضيته مرآة مصقولة بلجيكية الصنع ، ظل القارب سليما حتى منتصف الستينيات عندما وقعت المحنة الكبرى التى أطاحت بالمؤسس . فى الوقت نفسه بدأت الصحف تنشر أخباراً مقتضبة عن تلف حبال الليف المجدولة التى تشد أخشاب القارب ، وتحللها السريع مما دعا إدارة المتحف إلى مخاطبة وزير الثقافة لإصدار بيان عالمى يناشد الهيئات والعلماء المتخصصين المبادرة لإنقاذ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا الأثر النفيس ، يبدو أن الفطر الغامض الذى تم رصده نال من مقتنيات أخرى أهم بكثير منها مومياء رمسيس الثانى التى حار فى علاجها العلماء حتى وقت تدوين هذا .

شخص واحد ربط بين إقصاء سيادته عن المؤسسة وظهور هذا الفطر ، إنه الجوهرى أقدم وأخلص العاملين . بل إنه أرجع كافة الكوارث والمحن التى لحقت الخاص والعام إلى هذا السبب .

فى المكتب الرئيسى الذى تعاقب عليه رؤساء عديدون بالطابق الأخير من البناية الأولى . يستقر جزء صغير من خشب الدفة داخل مثلث زجاجى شفاف جداً . يشبه ذلك المستطيل الذى يضم قطعة من صخور القمر ، المعروضة فى مدخل إحدى بنايات الأمم المتحدة بالمقر الأوروبى . يؤكد بعض خبراء التحف أن صانعهما واحد . ولكن المثلث أعد قبل المستطيل بسنوات عديدة .

غير أن موضوع القارب أكثر غموضاً وتعقيداً مما هو مدون على تلك اللوحة الصغيرة المثبتة عند مدخل غرفة العرض . أو فى المراجع الرسمية لهيئة الآثار ، وما تحويه سطور دائرة المعارف الفرعونية المطبوعة بالتعاون مع المتحف البريطانى .

الأمر ليس بهذه السهولة إذا أخذنا فى الاعتبار مايتردد فى المؤسسة . بداية .. هل كان سيادته علّى علم بوجوده ؟ هل وقف على دلائل أو إشارات ؟

الحق .. ما من إجابة قاطعة . لكن ثمة أقاويل تتردد ، طبعا .. القارب ليس محورها تماما . ولا أخشابه النادرة . ولا النقوش النادرة ذات القيمة العلمية . لكن الاهتمام كله بحمولته النادرة التى يبدو أنها غرقت معه فى الماضى السحيق ، البعض حددها بدقة ، عشر أوان فخارية تحوى عملات ذهبية عتيقة . يبدو أنها حوت خراج بلاد النوبة ، أو الوجه القبلى . كانت مقدمة القارب متجهة إلى الشمال ، ولكن يبدو أن بعض النقوش توضح ذلك .

يقول آخرون إن سيادته اطلع على إشارات معينة فى بردية كانت محفوظة فى متحف المتروبوليتان أثناء دراسته فى جامعة كولومبيا ، عشق الآثار وعلم الحفريات رغم أن كلية الاقتصاد التى التحق بها كانت بعيدة عن ذلك تماما .

بعد إقامة السور حول الأفدنة السبعة وإحاطتها ، بدأت عملية تجريف استمدت سنة بأكملها . لم يتخللها يوم إجازة واحد . حتى بدت الصخور الأرضية الوعرة عند عمق كبير تفاوت من فدان إلى آخر . بيعت كميات طمى هائلة بعد أن تم نزحها إلى قمائن الطوب المنتشرة جنوب العاصمة وشمالها . ويؤكد العارفون أن معظم العمارات الحديثة التى شيدت فى الأربعينيات وبداية الخمسينيات كانت من هذا الطوب .

هل تمت عملية التجريف تلك بهدف بيع الطمى الكثيف الذى جنى منه أموالا تجاوزت مادفعه فى الأرض ذاتها عدة مرات مما شجع آخرين على ذلك . ولم يوقفهم صدور قوانين أو قرارات ، أم للوصول إلى القارب الذى ظهر بعد حوالى ستة شهور من العمل ، وحضر سيادته بنفسه استخراجه . وقام بفحصه ودخوله والانحناء على كل جزء فيه . ولم يبلغ مصلحة الآثار إلابعد مضى ثلاثة أيام أمضاها كلها مقيما على مقربة من الحفرة اللانهائية رغم صدور عدة كتب عن تاريخ المؤسسة . يتردد أنه كتب بعضها بنفسه وأصدرها بأسماء مؤرخ معروف ، وباحث اجتماعى ، وأستاذ جامعى . دفع لهم بسخاء ، إلا أن هذه المؤلفات لم تحو إلا سطورا معدودات عن القارب . ولكن ما من كلمة واحدة عن الذهب ، عن الكنز .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اشار سيادته فى كلماته التى القاها فى المناسبات المختلفة إلى اكتشافه القارب ، وحرصه على إخراجه سليما وحضور رجال الآثار ومدير متحف الفن الإسلامى . وكان فرنسيا فى ذلك الوقت . رغب مشاهدة القارب رغم انه اثر فرعونى .

يبدو انه كان يرد ضمناً على إشاعات او اقاويل تناولت أوانى الذهب ، غير أن بعضاً من قدامى العاملين يؤكدون انه لولا هذا الكنز لما ارتفع المقر عشرة طوابق فى زمن كانت اعلى بناية فى القاهرة كلها لا تتجاوز الستة أو السبعة . جاء تحفة هندسية . بتصميمه الذى يشبه هلال تتوسطه نجمة مخمسة . هكذا يبدو لهواة الطيران الشراعى . ولطلبة مدرسة الطيران إذ يحلقون فوقه أو حوله بعد انطلاقهم من مطار إمبابة .

كل شىء اعد بدقة . حتى إن مصاعده الثلاثة لم تتوقف بسبب اى عطل فنى لمدة أربعين سنة . اما النظام الخاص بالمياه والصرف الصحى قبل مد الشبكات العمومية إلى هذه الناحية فمما يعد إنجازا علميا بمقاييس الوقت . ومازال يدرس فى كلية هندسة القاهرة .

فاض الكنز عن حاجة المؤسسة . واستخدم جزءا منه فى دعم راسمال الشركات التابعة بعد تاسيسها . وخلال الأزمة الاقتصادية الكبرى فى الخمسينيات .

عندما صدرت القرارات الاشتراكيه وبادر إلى إعلان ولائه من خلال إعلان مدفوع . وتصريحات صيغت فيها بعناية ، وبرقيات مطولة ، بدأ عملية تهريب الكنز إلى الخارج وتمكن من نقله وإيداعه فى بنك يقع فى مواجهة القاعة التى عقد فيها المؤتمر الصهيونى الأول فى مدينة بازل .

اتفق مع إدارة البنك على ألا يتم التصرف فى أى جزء إلا من خلال اتصال هاتفى يجريه هو شخصيا ، ومن خلال بصمة صوته الخاصة .

هذه البصمة فقدها تماماً بعد إصابة حنجرته بالمرض الخبيث . هكذا أضاع الكنز ، وبدد ثروة كان يمكن أن تدفع اقتصاد البلد ، وخطة التنمية الأولى .

يؤكد كارهوه انه هرب الذهب لحظة اكتشافه المرض ، وانه كان على علم بقرب محو معالم صوته ، ولم يكن مثل ذلك معهودا فى البنوك ، بل إنه أول من استخدم ذلك ، كان هدفه الحقيقى حرمان النظام السياسى من الذهب ، خشية اكتشافه بعد رحيله . لو ظل هذا الذهب لا عتبر سندا متينا للاقتصاد القومى ، خاصة بعد نزيف حرب اليمن ، وهزيمة يونيو ، اما تأييده العلنى المستمر فلم يكن إلا غطاء متقن لكراهيته النظام . بل .. للبلاد . ليس ذلك فقط إنما لعب دورا تخريبياً وانه ما زال مؤثراً ، كما انه اخفى قبل وفاته وثائق خطيرة ، هامة جداً ، تتضمن خرائط دقيقة لمواقع حقول النفط فى الصحراء الغربية ، لو تم التوصل إليها لأصبحت مصر من اغنى دول المنطقة . لكن هناك قوى عالمية حريصة على إبقائها ضعيفة .

المؤسس يخفى هذه الوثائق ، وربما ما تبقى من الكنز ، وليس ما يتردد حول البنك السويسرى إلا تمويه متقن ، يخبىء هذا كله فى تلك الحفرة الدائرية التى لا توجد جهة فى مصر تعرف عمقها الحقيقى . حتى أن العلماء الذين وفدوا بناء على طلب الدولة من بلاد مختلفة ، عجزوا بخبرتهم وعلمهم ، وأجهزتهم الحساسة تحديد المسافة . اكدوا أن العمق لا يقل عن اربعين كيلو متراً ، وأنه يفضى مباشرة إلى الجزء المنصهر من جوف الأرض .

عندما تم تصميم البناء ، طلب سيادته أن يكون المبنى محيطا بالفتحة إلا من جهة واحدة . كان الهلال انسب

الأشكال الممكنة ، الموفية بالغرض ، لذلك يشير البعض إلى القهوة قائلين أن رخاء مصر يكمن هنا . لكن .. كيف الوسيلة ؟ غير أن أخلص المعاونين ، ومعظم رجال المؤسسة ، وقطاع عريض من المتعاملين معها لهم رأى آخر .

أبرزهم وأهمهم الجوهرى . يقول بحسم إن مثل هذه الأقاويل التى وجدت طريقا إلى بعض الصحف والمجلات بعد انتهاء المرحلة الشيوعية .

حكاية زلع الذهب لا أساس لها . مجرد أوهام مريضة . هذه المؤسسة العريقة بنيت من عرق سيادته وكد العاملين الأوائل الذين قدموا ما استطاعوا لنجاح العمل . لم يظهر هذا البناء كله بضربة حظ .

مع الزمن ثبت صفاء رؤيته وبعد نظره ، عندما اشترى هذه الأرض لم يفكر أى إنسان فى المجىء وشراء قيراط واحد لبناء منزل من طابق واحد . كان الغرباء يخشون المرور فى دروب الناحية نهاراً . خاصة بعد العصر . إن لم يكن خوفاً من الكلاب المسعورة أو الثعالب والقطط البرية فتحاشيا لقطاع الطرق وعتاة المجرمين الذين يتحركون عند الأطراف . سيادته .. قطع دابرهم وأراح أهل الناحية منهم . أقدم وشيد بناية ارتفعت سنة بعد أخرى . ليست مجرد هوابق ، إنما مقر ضخم ، يحوى مطاعم ومطابع وجراجات وآلات تعبئة ، وأخرى للتغليف ، ومخازن عامة وأخرى متخصصة ، ألم تضم المؤسسة المخزن الوحيد فى الشرق الأوسط ، وقارة أفريقيا كلها لبنج الأسنان ، هل هناك أبعد نظر من ذلك ؟ هل هناك دولة تدرك قيمة العمل . والموهبة مثل اليابان ؟ ، إذن .. لنُصْغ إلى ما حدث

يؤكد الجواهرى أن شاعراً معروفاً كان يلقى محاضرات عن المتنبى فى الجامعة الأمريكية بداية الخمسينيات ، فوجىء بوجود شاب ياباني بين الطلبة . يقرأ العربية جيدا . لكنه يتحدثها بصعوبة ، دهش ، لكنه رحب به . بل دعاه إلى بيته ، نشأت بينهما مودة وفى ليلة بدا فيها الياباني رقيقا ، فياضا بالحنين ، قال للشاعر إنه بدأ دراسة العربية فى أوزاكا . وجاء ليتقن شعر المتنبى ويفهم أسراره ويحفظ أجمله . من أجل شخص واحد . شخص يتمتع بذكاء وقاد ، وعلم غزير ، اهتموا به فى اليابان اهتماما كبيرا ، وعندما تأكدوا أن المدخل إليه حفظ أشعار المتنبى وترديدها ، وتفسير رموزها وغوامضها . أوفدوه إلى مصر . وفروا له منحة سخية .

لم يصرح الشاب الياباني باسم من جاء إلى مصر سعياً إليه . لكن الجواهرى يبتسم عند هذا الحد ، يبرز عدداً من الصور ، بعضها منشور فى المجلات الأسبوعية والصحف اليومية .. من هذا ؟

من الذى يجلس فى مواجهة سيادته ؟

إنه الياباني ، ها هو يقرأ من الذاكرة أشعار المتنبى .

ها هو يعرض عليه أول ترجمة إلى اليابانية ..

هل تم ذلك بسبب اهتمام اليابانيين بالمتنبى ؟

طبعا لا ..

كانوا يريدون التوصل إلى معلومات معينة لديه تتعلق بشفرات إلكترونية معينة قدم سيادته بحثا عنها إلى أحد المؤتمرات العلمية التى عقدت بمقاطعة بافاريا الألمانية ، لكن .. هل أعطاهم ما يريدون ؟

لم يقدم إليهم إلا ما سمح به . واعتبر ذلك تجاوبا كبيرا منه لأجل عيون أبى الطيب !

كان يلاعبهم . إذ يعرضون عليه آلة تصوير جديدة أو حاسب أو مطبعة ، أو آلات قياس . يبدى بعض

الملاحظات التى تلوح عابرة ، لكنها تثير اهتمامهم ، يسارعون بدراستها ، بتطبيقها ، اسمه يتردد فى معاهدهم الفنية ، ومراكز البحث من طوكيو إلى أوزاكا .

مثل هذا الرجل ، هل ينسب جهده هذا إلى الصدفة ؟

يقول الجواهرى : أنظروا إلى المقر ..

أول بناية فى المنطقة . على الرغم من انتشار العمران وظهور أحياء كاملة حولها سرعان ما ظهرت المنشآت العمرانية والفنادق الشاهقة والمعارض والمقاهى والأندية ، إلا أن المقر ظل أرسخها وأعرقها وأمتنها . هذا ما يلاحظه الغريب والقريب ، بعد وقوع الزلزلة القوية التى رجت مصر كلها رجاً ، خاصة القاهرة وما حولها ، ترددت أقاويل حول بناية المقر ، خاصة بعد ظهور تصدعات غير هينة فى بعض مبانى المؤسسة الحديثة .

استدعى رئيس مجلس الإدارة المالى لجنة من أساتذة الإنشاءات والخرسانة والتصميمات المعمارية ، جاء معهم خبير هولندى مهتم ، فوجئوا جميعا ..

المبنى مشيد على أساس مقاومة الزلازل بنوعيها ، الرأسى ، والأفقى ، حتى عشر درجات من مقياس ريختر ، علما أن أقوى زلزلة عرفها الكوكب الأرضى لم تتجاوز الثمانية وسبعة من عشرة ، وهذا معروف ، مدون .

أى بعد نظر ؟

أى مدى وصل إليه حسن تقديره ؟

لم تعرف مصر مثل هذه الكوارث الطبيعية إلا نادراً ، وعلى مسافات زمنية متباعدة . لم يفكر أحد فى مقاومتها لندرتها لكنه لم يترك ثغرة إلا سدها . ما من احتمال إلا درس جوانبه ، أبدى الخبير الهولندى إعجابه برسوخ الأساس ومتانة البنيان . خاصة الجراج العميق . الذى يعتبر مخبأ مثاليا بحق . إذ صمم بحيث يقاوم أعتى عبوات القنابل حتى العنقودية الحفارة منها ، كما يمكن سد منافذه عند استخدام القنابل الكيماوية .

أى بعد نظر ؟

صحيح أنهم وقفوا حائرين أمام الفوهة ، لماذا اختار هذه المساحة لإقامة المقر حولها . إلى أين تؤدى ؟ كم يبلغ عمقها ؟

ما من أجوبة شافية . وافية . يؤكد الجواهرى أن يوما ما سوف يأتى ويكتشف الناس حكمة سيادته ، لابد أن سببا كامنا لم يفصح عنه جعله يقيم البناية حول الفوهة التى لايقربها إلا كل ذى قلب شديد .

كتب أحدهم يقول إن ظهور المقر أدى إلى خراب الناحية ، وضياع أخصب أراضى زراعية تقع قرب القاهرة ، وتمدها بأنواع الخضراوات والفاكهة ، وتنقى الجو ، كان ذلك فاتحة دمار الرقعة الزراعية المحيطة بالمدينة .

لم يلزم الجواهرى الصمت ، أرسل مقالات إلى صفحات الرأى ، يقول فيها إن دق أساسات البناية كان أول العمران ، لماذا يقصرون اعتراضهم على تلك الناحية ، ماذا عن شارع الهرم ؟ . ألم تحفه أراض خضراء خصبة . ألم يكن الواقف عند شاطىء النيل يمكنه رؤية الأهرام بوضوح . بدون حاجز . حتى جاء محرم باشا وبنى قصراً على الطراز الفرعونى ، بعده قامت القصور والعمارات ، بل والمساكن العشوائية ، إكتظ الخلاء بالبنايات المتنافرة القبيحة التى حجبت أعظم آثار العالم عن الرؤية ، وتسببت المياه الجوفية التى ارتفع منسوبها فى مشاكل عديدة يعانى منها بشكل واضح تمثال أبى الهول .

لماذا لا يذكرون محرم باشا أول من أقام بناية ؟ لماذا يذكرون المؤسس بمناسبة وبدون مناسبة . يغمزون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويلمزون ويتباكون على الأراضى الزراعية التى راحت واختفت ؟ ثم .. من قال إنه ـ رحمه الله ـ لم ينتبه إلى الأراضى الصحراوية ؟ ألم يقدم على شراء مساحات كبيرة عند أطراف القاهرة . اشترى فدان الأرض بقرش صاغ . شرق العباسية . سخر الناس منه أكثر مما أبدوه عند اقتنائه أفدنة إمبابة السبعة ، قالوا إنه يهوى رمى نقوده فى الخلاء . لم يفكر أحدهم قط فى البارون امبان الذى أنشأ ضاحية مصر الجديدة ، رفض الناس الإقامة بها فى البداية حتى أن الشركة الأجنبية لجأت إلى مغريات عدة ، منها إقامة مدينة ملاهى كاملة ، وركوب الترام الأبيض بالمجان ، والإيجار الزهيد ، أين ذلك من مصر الجديدة التى أوشكت على الاقتراب من مشارف الإسماعيلية ، عندئذ كثرت الإشادة بالبارون امبان .

أواخر الخمسينيات بدأ التخطيط لإقامة مدينة نصر بإيعاز منه ، نعم .. من سيادته ، هو من أوحى إلى الزعيم عبد الناصر بالفكرة . أهدى إلى الحكومة جزءا من أراضيه المسجلة باسمه . لكنه باع ما تبقى بأموال طائلة أنقذت المؤسسة كلها من أزمة السيولة التى تعرضت لها قبل اعتقاله بعامين .

ألم يقدم فى الثلاثينيات على تنظيم رحلات إلى البحر الأحمر ، عرض شراء بعض الجزر المهجورة . وإقامة فندق فى سفاجة ، لكن سلاح الحدود اعترض فى ذلك الوقت .

أنظروا إلى البحر الأحمر الآن . إنه مركز النهضة السياحية . تتجاور فنادقه ، يقصدها الأجانب بالطائرات مباشرة . المؤسسة أول من تعاقد على إحضار أفواج الفرنسيين ، والألمان ، والطليان . وحتى الآن لم ينفذ مشروعه الخاص ببناء فنادق صحراوية فى منطقة شرق العوينات . هو الذى لفت أنظار الشركات الباحثة عن البترول فى الصحراء الغربية إلى وجود بحيرات جوفية هائلة من المياه العذبة . لا يعرف مداها إلا الله !

لولا إقدامه وذكاؤه لما تعددت الأنشطة وتنوعت ، بدءا من صناعة أوراق التغليف التى أولاها عناية خاصة ، لطالما ردد أن رُقىّ الأمم وتقدمها مرتبط بأساليب التغليف و أنواع الخامات المستخدمة ، بدءا من تغليف الأطعمة وحتى المجوهرات ، هناك وحدات الإنتاج الإذاعى والتليفزيونى ومن قبلهما السينمائى واستيراد السيارات ، ومصانع صقل الرخام ، ومحطات تحلية مياه البحر . وسلسلة المطاعم الشهيرة ، والبنوك والإعلانات بمجالاتها المختلفة . وصيد الأسماك ، وشراء مخلفات السفن وحطام الطائرات ، والسيارات القديمة ، وتجفيف البلح وشباك الصيد ومضارب الأرز ، وتصدير الفاكهة والزهور . المؤسسة تنافس هولندة الآن فى أسواق العالم ، إلى تصنيع قطع غيار القاطرات العاملة بالديزل ، والسفن ، مما يوفر أموالاً طائلة من العملة الصعبة .. وغير ذلك كثير الآن . مما يصعب الإحاطة به كله .

يؤكد الجواهرى أن كنزه الحقيقى كان عقله ومواهبه ، غير أنه أبدى أكثر من مرة تحفظاً على استخراج القارب القديم . يرى أنه من الأفضل لو ترك مطموراً ، مخفياً . هذا ما يراه من صديق النوبى أخلص عم عملوا مع المؤسس وعرفوه عن قرب ، ثمة تعويذة معينة يحسب فك مغاليقها احتواها المركب ، حمت الأرض وطرحت الخير فى زرعها وحيواناتها . لم يكن ممكنا مقارنتها بأى منطقة أخرى ، لو بقيت لطال سرها المؤسسة ، ولما جرى ما كدر مسيرتها ولحق بالمؤسس .. بل والجواهرى نفسه .

لن ينسى أبدا وجوه الفلاحين العاملين فى تمهيدها وزراعتها منذ عصور بعيدة . وقفوا يذرفون دمعاً صامتاً عند استخراج الخشب القديم ، ولحظة نقله إلى عربة نقل

مجهزة ، ذرف الرجال دمعاً . وأطلقت النساء أصواتا ممدودة غامضة ، مصدرها الحناجر والصدور ؟

لا أحد يدرى .. لكنها بدت نذير شؤم ، مثل هذا لم يحدث على امتداد الوادى إلا مرة واحدة فى نهاية القرن الماضى ، أثناء نقل خبيئة وادى الملوك ـ مومياءات الفراعنة الأقدمين ـ من مراقدها إلى السفن النهرية لعرضها على الخلق فى المتحف .. يومها انتظم أهالى طيبة فى صفوف جنائزية طويلة . خرجوا مودعين دامعين ينشدون المراثى وكأنهم يودعون أحباب أعزة على قلوبهم رحلوا للتو وليس من آ ـ السنين !

سمع الجواهرى بأذنيه عجوزاً يقول محذراً لحظة اكتمال ظهور القارب إن زمن الخير انتهى . ارتفع نشيج ، لم يدر الغرباء العاملون فى تجريف الأرض . او إعدادها للبناء ، هل ينوح القوم حقاً على الأخشاب العتيقة او على التربة الخصبة التى تجرد من طميها وخصبها ولن تنبت عيداناً خضراء . أم على انفسهم وما ينتظرهم من مصير .

سرعان ما يتوقف الجواهرى عن الاسترسال . يتدارك أمره قائلا إن الخير جاء مع المؤسسة . ولو أن العمر امتد بصاحبها ورجلها الاول ، لو سارت الأمور كما تمنى ، كما ينبغى ، لولا المحن والدسائس ، لولا ما تعرض له . لو أخذوا بما نصح به لأصبحت البلاد مثل النمور الآسيوية الأربعة ، لما تراكمت الديون ، لما وقعت الزيادة السكانية .

كان جريئا ، مقداما . غير هياب فى اقتحام المشاريع ، وتوطيد الصلات ، لولاه لما بلغت العلاقات مع الدول الإسكندنافية ما وصلت إليه . أما ما قام به خلفاؤه من توطيد الصلات مع جمهوريات الكومنولث الجديد ، فلم يكن إلاّ نتاج علاقاته الأصلية بالاتحاد السوفيتى المنهار . هذا من آثار فطنته . وبعض مما تلقوه عنه ، مع أن آخرهم ، من يجلس مكانه الآن يبدى الجفوة فى حقه ، لا يحرص على ذكراه ، ولا يتردد عن إلحاق الأذى بأقرب الناس ، أخلصهم ، من تنضح جدران المقر الأصلى بتعبهم وكدهم وعرقهم ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد الشيخ

فصل من رواية :

النســـافة وزمـــانها

سوف احكى لكم حكاية الست النسّافة وعيالها قبل أن يحين الأجل المحتوم وينتهى العمر وينساها الناس او يغيروا ترتيب أحداثها او يصبح عاليها واطيها شان كل شى يفوت عليه الزمن الدوار اسرع من الساقية والناس فى كفرنا وكل الكفور المجاورة يولدون البغلة ويعملون من الحبة قبة . صحيح اننى منهم ، من ناس الكفر «الازرق » نفسها لكننى اختلف عنهم ، عشت وسطهم صحيح لكن لكى اتفرج عليهم قبل أن افرجهم على ارواحهم ، اقلد أصواتهم أو خطواتهم فيضحكون ، حتى حضرة جناب العمدة الجديد يضحك عندما أقلد مشيته او اتنحنح مثلما يفعل شيخ البلد العجوز فى انصاف الليالى ، وربما اقلد لهم صوت الثور الهائج أو الجحشة طالبة العُشر ، أو انادى مثلما يفعل رجب الأعور عندما يسرح فى دروب الكفر بحثا عن فردة حلق مسلوتة من اذن طفلة أو بطة شردت فوق اسطح الدور وتاهت أو صديرى طيرته الريح ، ينادى ويمنى الخلق بالمكافأة الحلال ، أنا حسنين المدندش ، حلاق حمير الكفر ومداوى جراحها ، طبال الكفر وزماره ، زداح الكفر ونداب الموتى والمغدورين وكاتم أسرار النسوان ، لا خلفة ولا عيل وأنا الذى ولدت المواشى ، تنفتح الأبواب إذا قصدتها ، اتعشى واشرب الشاى ولى من كل ذبيحة نصيب معلوم ، ولسانى حصانى المفلوت يوشك أن يرمينى فى الهلاك لولا لجام العقل ، فى طفولتى وصبباى حفظت نصف كتاب الله وحملته على صدرى ، لكنى فى صدر شبابى استدرت وانحرفت وسافرت ورجعت وقرات كتب الأفندية وتلامذة المدارس ، كنت أشحذها شحاذة أو اسرقها سرقة ، اقراها وأداريها دون غرض معلوم ، كتب عنى الجن والناس والبلدان البعيدة وتواريخها ، عن البحار والجبال وانساب القبائل القديمة وسلالات الغجر ، سافرت ورجعت ، ومن حدود النوبة قبل التهجير حتى شطوط البحر المالح عرفت ناس وعرفنى

● جزء من رواية « حسنين المدندش » ، وهى فى طريقها للصدور .

ناس ، ورغم الفقر وقلة الحيلة معدود فى الكفر ومحسوب حسابى ، وأنا غرضى أن أحكى لكم حكاية النسَّافة ، اعرفها لمن لم يحضر أو يشهد أو يعايش مثلما فعلت ، وأنا لا لى فى الثور ولا فى الطحين ، غاية ما هناك أننى ضحكت فى عبى مرة ، كانت ضحكة عاقلة فى الأول ، وكان من الممكن أن تفوت مثل آلاف الضحكات التى فاتت ، لكنها كبرت وزادت عن حدودها ، مطها شيطان ومطها حتى جلجلت فى أركان الدار وخرجت للشارع ، سرحت فى دروب الكفر مثلما كان رجب الأعور نفسه يسرح فى دروب الكفر ، قال الناس للناس أن حسنين المدندش قد انخبط فى عقلة وانة على جناب العمدة مسئولية طلب السراية الصفراء التى هى فى العباسية أو التى هى فى الخانكة ، أنا نفسى قلت لنفسى أن العقل الموزون الساكت قد أصابته بالفعل لطشة غير معمول حسابها كنت أقف فى أمان الله أمام جثة المرحوم رجب الأعور مشرفا على الولد ابن بحر الذى يغسله وبعينه الحولاء ينظر إلى الكفن المفتخر من الحرير الياباني سبع طاقات ، لعلنى فكرت أن الولد ابن بحر سوف ، يسلته ، من فوق جثة رجب الأعور بعد أن يدفنه ، لعلنى فكرت أن رجب الأعور الذى عاش عريانا وجوعانا أو هفتانا وفى بعض الأحيان مضروبا على قفاه أو مزغودا فى صدره هو نفسه رجب الأعور الذى تجمع كل أكابر الكفر والكفور المجاورة بما فى ذلك حضرات العمد ، مسكينا وعاش مستورا من حيث لا يحتسب يموت ، لو رأى نفسه لدقيقة واحدة وهو محاط بكل هذا الاهتمام لتخلص من فقر الدم والبلهارسيا ودود البطن وتلك الأمراض الأخرى المخفية التى كان يحملها ولا يعرفها أحد ، لعلنى فكرت فى كل هذه الأشياء فى لحظة واحدة فانفلتت الضحكة ، ولعلنى قرأت فى عيون الناس خوفهم ، أراهن بكل ما تبقى من عمرى أنهم جميعا كانوا يرغبون فى الضحك ويكتمون الرغبة ، ناس كفرناء البرتقالى ، تنقصها الجرأة يا ناس نقصت قدرتهم على أن يقولوا للأعور : أنت أعور ، نقصت فيهم الرغبة فى الضحك والفرح ونسيان الهم الراكز على القلوب ، ولأننى ضحكت وحدى وفى حضرة كل أكابر الناحية فقد أبعدونى بالقوة الجبرية وأنا أضحك وأضحك أتمثل وجه ابن النسَّافة وقد زاغت عيناه وانحنى قفاه ، وأراه وقد ارتمى على الأرض بحثا عن مداس حضرة العمدة . وأنا فى عرضك وطولك ، وأنا وقعت من السماء وأنت يا جناب حضرة العمدة تلقيتنى ، مالى فى الكفر غيرك أنت أهلى وناسى وعزوتى إن كانت لى فى الكفر عزوة .. وكلام مثل هذا كثير سمعته والعمدة جامد فى مكانه لا يرد بخير ولا بشر ، لا يعد ولا يرفض وكأنه يشجع الولد على الاستمرار ، كل هذا رأيته مثلما رآه غيرى لكننى ركبته على بعضه وزودت عليه ماكنت أعرفه عن النسَّافة وابن النسَّافة ولا يعرفه الناس فكبرت الضحكة والموت حاضر يحوم معلنا عن نفسه بالارتكاز على جثة رجب الأعور ، وفى كفرنا وكل الكفور ينكتم الكل فى حضور الموت ، أشقى الأشقياء وأضعف الضعفاء ، أغنى الأغنياء وأفقر الفقراء يتساوون مثلما يتساوى الأتقياء والمفسدون فى الأرض ، كلهم كلهم يحصلون على الرحمة ودمعة الإشفاق ، الغريب والقريب ، العدو والحبيب ، لكننى نسيت وضحكت ، أضحكنى ابن النسافة فأنسانى الأصول ويلزم أن ابين لكم أن موت رجب الأعور فى هذا الوقت بالذات كان بكل الحسابات نكبة لعصام ابن النسَّافة ، وقد علا نجمه فى السنوات الأخيرة أكثر من كل من علا نجمهم ، وكأنه الوحيد المسموح له بالامتلاك من بعد انعدام الملك ، ثم تزويد حيز الامتلاك ومعاودة تزويده فى الأرض والتجارة وشرك المواشى قال البعض أنه جن مصور طالع من تحت الأرض وعارف سر الزمن ، يلاعب الكل ويكسب دائما ،

وأن أمه النسّافه دعت له فى ليلة القدر واستجابت السماء ، وقال البعض الآخر انه مجرد هلفوت بلا مبدأ باع كل شىء وفرط فى كل شىء من أجل القرش ، وانه لف ودار حول نفسه وحول الناس مثل حجر طاحونة مشروخ فى أساسه وإن لم يلحظ الشرخ غير القلة القليلة التى قال بعضهم للبعض الآخر ان الحجر المشروخ الدائر لابد من لطشه او كسره ، وهاهى لطشة لا كانت معمول حسابها عنده ولا خطرت على بال أمه ، تلك التى عاندت وعاندت وعاندت ، ركبت راسها ولم تستجب لرجاء الكبار أو الصغار ، والعند فى كفرنا « الزهرى » يورث الكفر كما يقولون ، العند يعمى المعاند فلا يلحظ ما هو ابعد من ظل قدمه ، وليس فى كل مرة تسلم الجرة كما تعرفون ، يوم طلاق بنت زهيرة كان يوم ، خرجت بقميص النوم ولولا ان سترتها امها بثوبها وشالها لشافها الناس وهى خارجة من دار النسّافة نصف عريانة ويا مولاى كما خلقتنى ، تنازلت عن كل حقوقها ذهبها وعزالها ومؤخر صداقها وحضانة الوالدين،بل أنها قالت لرجال المجلس الملموم من ذوى الشوارب أنها على استعداد لان تقص شعرها الذهبى الناعم وان تهديه للنسّافة أم الولد عصام إذا طلبته ، وحقى برقبتى يا ناس ، ولعل المجلس الملموم والذى جاء ليشهد شعر بالحرج فأعفاها وإن كان لا يؤيد جراتها فى إتهام المراة وابنها بالبخل ودناءة النفس ، لكنها على كل حال وبحسابات اكثرية ناس كفرنا ضيعّت حقوقها بكلام فارغ نطق به لسانها المفلوت ساعة غضب ، وربما كان هذا الكلام الفارغ نفسه سبباً فى إسراع النسّافة بإعادة تزويج الولد ، اختارت بنت نفيسة وضحّت بالكثير ، استجابت لكل الطلبات وكأنها تنفى بما تدفعه عن نفسها تهمتى البخل ودناءة النفس ، صحيح أن بنت نفيسة كانت فى الإعدادية لكن ما قيمة الإعدادية إذا ظهر العريس المستور فى كفرنا ؟ قلت لكم فى الأول إن الزمان دار واستدار ، وأنه فى كفرنا « الوردى » ارتفع نجم ناس وانطفأ سراج ناس ، انكشف من كان فى الأصل مستورا ، وتغطى فى غفلة منا من عاش عرياناً خلال السنوات الأخيرة التى تعد على أصابع اليد الواحدة ، لكن الأمر لا يثبت على حال أبداً ، وسبحانه علام الغيوب فمن كان يعلم أن زواج ابن النسّافة من بنت نفيسة سوف ينتهى تلك النهاية التى ذكرتنى بدحديرة الواطية أيام زمان ، أيام كان أشجع ولد فينا يحاول النزول على مهل فيجد نفسه يتدحرج غصباً حتى يصل إلى فراغ الواطية وارضها التى غطّاها النشع ، ينعاص جلبابه ويجلس فى شمسها حتى يجف ويفرك الثوب دون أن يفلح فى إزالة كل الأثر مهما حاول ربما لأن طين الواطية كان لا يخلو من عطن أخضر يلبد فى نسيج أقمشة جلاليب العيال ولا يزول أبداً .

يوم وصول

العبدة البربرية وعيالها زمام الكفر :

كان حر « بؤونة الحجر » يشوينى ، وكان حجر جلبابى المملوء بثمار الخيار يرطب قلبى ويشفينى ، كان شيطانى قد اغرانى فى الظهر الأحمر فطاوعته وأعطانى ، ساعدنى على جمع خط الخيار من « مدادة » الحاج مصطفى ، وكانت الدنيا من حولى ساكتة إلا من طنين الذباب السارح من ناحية المدافن ، ومن وسط الشرد سمعت صوتها ينادى :

- ادلعدى يا لى فايت .

قلت لروحى « صوت غريب » قبل أن التفت وأراها بعودها النحيّل وسمرة ملامحها التى تميل إلى السواد أكثر ، أسنانها منتظمة ومشرقة البياض ، شىء مختلف يؤجل المشاوير المستعجلة ، قلت وأنا افرغ حجر جلبابى

عند جزع الجميزة العجوز :

ـ نعمين .

وكنت أشرب من زير إبراهيم السقا المحطوط سبيل لله والذى لا يساويه أى زير فى كل الناحية فى تبريد الماء أو الجوف واسمعها تكلمُنى :

ـ يسترها معاك تدلنى على دار شبل المنسى يا خويا .

نظرت فرأيت إلى جوارها طفلتين جميلتين ، بياض بحمرة وشعر أسود ليل مدهون بزبدة والعيون شاردة لغزالتين فى الثانية والثالثة من العمر فقلت يا سبحان الله ، وكان هناك فى الناحية الأخرى بالقرب من كوم الخيار ولد فى الخامسة بعينين مدورتين تنظران بجرأة بينما يقضم الفم من خيارة وفى القبضة الأخرى خيارة ، امتلكها وتأكد من امتلاكها والعبدة البربرية تقول بصوتها الخافت الذى يؤيد أكثر مما يحتج :

ـ يا وله ..

ـ سيبيه ..

قلت لها وأنا أتناول خيارتين وأمسحهما فى ذيل جلبابى وأنا ولهما للبنتين المترددتين فى الأخذ لولا التشجيع :

ـ غريبة يا ست ؟

ـ غريبة وقريبة .. يستر عرضك ويقويك .

أقول لكم الحق ، تعاطفت معها ، كانت تبتسم ببشاشة وضعف فتبرق أسنانها القوية المنوّرة ، وقلت لنفسى أنه من الممكن أن يعشق الرجل امرأة بسبب انتظام أسنانها وينسى أنها بربرية ثم استعذت بالله من شياطين الظهيرة ، قلت وأنا ألمح العربجى حسن عمارة يسوق البغلة المعاندة :

ـ لمّ الخيار ويايا لجل ما نركب مع العربجى اللى جاى دهه .

شاورت لحسن عمارة فأوقف البغلة « الحرنانة » بعسر حتى ركبنا ، وعندما ساقها سألنى :

على فين يا مدندش بالضيوف اللى وياك ؟

ـ دار شبل المنسى ، وصلنا انت بس لحد البوابة .

ـ أمال الخيار ده كله منين ؟ بتاعك ؟ دا لسه صابح بنواره .

ـ بتاعى وشاريه م البندر ، ح اتاجر فيه يا جلاب البلاوى .

ـ ومالُه .. بتاعك بتاعك ..

عند بوابة أولاد عوف كانوا فى الأركان يحتمون من سخونة الشمس ببعض الظلال التى تكسو واجهات الدكاكين ومداخل الدور ، نزلت وساعدت البربرية وعيالها على النزول بينما كان حسن عمارة يشير إلى الخلق وكوم الخيار يكيدنى ويدعوهم لمكايدتى :

ـ خيار المدندش ، جاييه لكم مخصوص تبلوُّا ريقكم وتدعوا له ، يعنى هو شاريه بصدق؟ ، مد إيدك منك له وخد .

كنت أنظر إلى كوم الخيار الذى يتناقص بسرعة ، والبغلة المعاندة وقد لاوعت بالوقوف ثابتة ، والبربرية وقد حملت الولد على كتفها وسحبت البنتين إلى ركن ظليل تنتظرنى ، قلت لحسن عمارة وأنا أشير للبربرية لتتبعنى :

ـ اللى يتفضل م الرجاله تورديه الدار يالى ينحشّ أجلك .

ـ سمعتهم يضحكون وسمعت تعليقاتهم التى تكشف سر خيارى وشيطانى للذى أغرانى وأعطانى ولكنه تخلى عنى وما حمانى ، جاملت البربرية بكلام لا اذكره حتى وصلنا إلى باب الدار الموارب والغطسان مسافة درجتين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سلم تحت مستوى الدرب ، خبطت « بالسقاطة » الحديد فرأيت وجه أم المحمدى تنظر ناحيتي والبربرية والعيال وتسأل من خلال ما تبقى فى فمها من أسنان مكسرة غير منتظمة :

— عاوز إيه مننا يا مدندش ؟

— غريبة وبتسأل ع الدار يا أم المحمدى .. خبر ايه ؟ .

— عاوزه إيه يا ختي ؟ ، أنا لا اعرفك ولا شفتك قبل كده .

— أنا مرات المرحوم فرج الله اللى مات فى السد، ودول عياله .

بذلك ردّت البربرية على أم المحمدى ، وعلى غير توقع انسكّ الباب الكبير وسمعنا صوت « الضبّة » وهي تسكن فى المشقبية الخشبية ، تبادلت مع البربرية نظرة استنكار وقبل أن أقول لها رأيي فى أم المحمدى وقلة أدبها قالت هي وكأنها تفتح أمامي طاقة مسكوكة :

— ودينى لحضرة العمدة يا مدندش ، ينصرك على مين يعاديك .

قالتها برجاء وصدق وعشم جعلونى أشعر بأننى على استعداد لأن أسلمها روحى إذا طلبت ، أنا الغلبان الحاوى فاعل الأفاعيل الذى لم ينتصر على من يعاديه مرة فى كل عمره ، أنا القوّال الذى يحتال كل يوم لكى تستمر الحياة ولكى أحمى نفسي من اكتمال الهزيمة ، بلا سند حقيقى يسندنى ، لا عزوة ولا أرض ولا دار عليها القيمة ، وتأتى تلك الغريبة لتدعو لى بالنصر ، كأنها عرفت جرح عمرى وحاولت بدعوتها أن تداويه ، يعاديني فى الكفر فقرى وقلّة بختى والجهل الحاكم والمتحكم فى مصائر الواعين ، هى القسمة غير العادلة التى ورثناها دون أى اعتبار للقدرة ، كنت افكر وأنا فى اتجاه دوّار العمدة البعيد ، وكانت تحمل الولد راكبا على كتفها وأحمل البنت الأصغر ، ومن درب عوف لدرب شلبى يا قلب لا تحزن كانت أخبار الخيار قد سبقتى لكل الناحية وكانوا يشاكسوننى على عادتهم لكننى لا أرد ، وعندما وصلنا الدوّار طلبت مقابلة العمدة ، لعله كان قد صحا من تغفيلة القيلولة لحسن الحظ لأنهم سمحوا لنا بالدخول دون انتظار طويل ، عرّفته على البربرية وقلت له كلاماً فى صالحها وكأنها من لحمي ودمي لدرجة أدهشت جناب العمدة ، لكن المرأة أدهشتني وهي تقول للعمدة بدون مواربة :

— عندى كلام ما يتقالش غير لحضرتك ، بيني وبينك يعنى ، ماتزعلش يا مدندش .

وكأنّ العمدة كان ينتظر منها أن تقول ما قالته ، أشار ناحيتى بإصبع يده فخرجت وأنا أسمع صوته الآمر :

— استنى فى السلاحليك لحد ما أبعت لك يا وله .

وطال انتظارى واحتمالى لسخافات الخفراء يسخرون منى وهم ينظفون السلاح ويشربون الشاى المصبوب قبل دخولى ويتوعدوننى بالحبس فى السلاحليك شأن اللصوص ومن تجوز عليهم « الجرسة » متناسين أننى من اتباع العمدة نفسه ، لكن خفراء كفرنا لهم طبع واحد ، يتباهون بالسلاح الميرى فى الدوّار وقد يرتجف الواحد منهم وهو يحمل السلاح نفسه فى « الدرك » إذا سمع بدخول شقى إلى زمام الكفر أو عبور جماعة من أولاد الليل من سكة الكفر الزراعية ، وعندما يحصل الواحد منهم على كوب شاى فإنه لا يتركه إلا خاويا ، يلوك رشفاته بتلذذ وكأنه يعاير الدنيا بأسرها لأنه يشرب الشاى ، هل اغفيت فى جلستى المركونة إلى الجدار أم أنها كانت إغماضة عين .

صحوت منها على نداء البسطامي يطلبني للدخول إلى مضيفة جناب العمدة ، كانت البربرية تجلس على الدكة المفروشة والعيال إلى جانبها ، قال العمدة شاخطاً : ـــ

ـــ شوف يا مدندش ، ح تاخد وياك اتنين خفر ، البسطامي ومرعي ، تدخلوا دار شبل المنسي ، وسيان برضاهم أو غصب عنهم ح تسكنوا أم العيال دهه قاعة ستك « عالية » ، ومن أي ناحية تدبروا لها فرشة وغطا تكفيها هي والعيال ، واللي يعترض جرجروه ع الدوّار .

كنّا مثل جيش محمد على الطالع لفتح عكا ، البسطامي ومرعي في الأمام وعلى كتفيهما البندقيتين ، وانا والعبدة البربرية حاملة الولد الراكب « حمّارى » على كتفها الايمن ، وانا أحمل البنت الاكبر هذه المرة بينما تحمل البربرية البنت الأصغر على صدرها والناس تطل ولا تفهم ، يتبادلون الهمس بعد ما نعبر ، وعند البوابة وجدنا عشرات الرجال من أولاد عوف يتقدمهم شبل المنسي نفسه الذي اقترب من البربرية واختطف الولد بشوق ولهفة يشبعه تقبيلاً وضماً ثم يفعل الشيء نفسه مع البنتين وكلنا في دهشة ، لكنه كان يتباكى ويفسّر لمن يطلب التفسير :

ـ ولاد ابن عمي فرج الله ، ولاد الغالي اللي راح ولا رجعش ، اللي غطس يا ولداه ما قبش وهو في عزّ شبابه ، ما عتروش على اثره ، زمايله قالوا إنه اندفن في جسم السد العالي نفسه ، أهم دول اللي فضلوا لنا من ريحته ، بس اللي خلّف ماماتش يا ناس ، اللي خلّف ماماتش .

مصمصوا الشفاه ترحماً وإشفاقا وتعجبا واندهاشا ومجاملة ، وسبقنا شبل المنسي وقد احتفظ بالبنت الأصغر يحملها ويضمها ويقبلها ، وكان الباب المسكوك قد انفتح على مصراعيه باختيار سكان الدار الكثار ، ربما شعر الباب نفسه بقوتنا فانفتح ، وكانت أم المحمدي هي التي استقبلتنا بالترحيب ، وفي حضنها أخذت البربرية وعيالها بالتتابع واشبعتهم تقبيلا حتى شعرنا بالملل ، بعدها شالت المساند إلى الحصير ووضعتها مسنودة إلى الحيطان في قاعة الست عالية المكنوسة ، كانت تتودّد للبربرية وتعتذر عن جهلها والاخرى تسمع ولا تصدق وتبدو لنا من النوع الذي إذا قدر فهو لا يعفى ، لكنها سكنت بعيالها في زحمة الدار وخرجنا كل واحد في اتجاه ، الخفيران المسلحان لناحية دوّار العمدة لتقديم التمام ، وانا في اتجاه داري افكر إن كان العمدة قد قدّم للبربرية خدمة او انه عمل فيها فضلاً بتسكينها تلك الدار وهو العارف لحالتها وطباع سكانها ، وقلت لروحي انه سوف يكون من الصعب أن تحتمل الدار سكانا اكثر وهي التي تضيق بمن فيها ، شبل المنسي وأم المحمدي وأولادهما ، ورجب الأعور في المقعد العلوي وسطح الدار ، وأم شبل فوق الفرن ووسط الدار تخدم نفسها بنفسها رغم العمى وثقل الحركة ، ثم نعمة الله بعيالها الخمسة الصبيان منذ طلقها مصطفى الجزار واقسم بأنها بهيمة إسكندراني لحمها أبيض بحمرة لكن مخها جمل ، يرمي لها وللعيال « سقط » ذبيحة من كل اربع ذبائح يذبحها مدعياً انه الشرع بحساباته بافتراض انه زوج لاربع او من الممكن أن يكون زوجاً لاربع ، تسكن قاعة الست « زين » ، وحجرة الواجهة محجوزة ومسكوكة على أشياء تخص الأستاذ فهيم كاتب الشهر العقاري في البندر ، كبير الدار بكل الحسابات وإن لم يسكنها لربع قرن بعد أن حصل على الإبتدائية وعينوه كاتباً يسكن البندر ويطل على الكفر في الأعياد والمناسبات ثم يرحل محاطا بكل سكان الدار حتى يركب بعد أن يدس في كف رجب الأعور ما تجود به نفسه لأقرب الأقربين وهو العارف

كما يعرف كل ناس الكفر أن دخل الدار منعدم فلا قيراط ملك ولا قيراط إيجار ولا بهيمة تحلب ، ولولا مواسم الحصاد وزكاة المال والأعياد ما دخلت الدار حفنة حب ولا انخبز ف فرنها رغيف .

نسّافة الكفر : نسّافة الناحية :

أول شيء اشترته البربرية من البندر كان مجموعة غرابيل ، كل غربال شكل وحجم وعمق ، مجموعة غرابيل مختلفة ف كل شيء لدرجة تجعل الإنسان يراجع نفسه ويسأل الآخرين الذين لم ينتبهوا مثله إلى وجود كل هذه الأنواع من الغرابيل ، وف كفرنا « النعناعي » تسرح الأسئلة وتبحث عن الجواب الكافي الشافي ، سألوني باعتباري مسئولا فسألتها وجاوبتني ، أراحتهم وأراحتني :

— مش كل حبّه ولها كيّال ؟ ، طيب ، يبقى كل حبّة ولها غربال ، خبر ايه يا مدندش ؟ بقى غربال السمسم ينسف الشعير ؟ ولاّ غربال حبّة البركة ينفع مع القمح ؟ طيب الذرة كام نوع ؟ والرز والحلبة وتقاوى البرسيم و .. يوه .. نسيت أولع ع الشاى .

قالتها وقامت ، شطفت أكواب الشاى المشطوفة وحطّت براد الشاى فوق الراكية مصقولا ورائقا يفتح النفس وكانت أسنانها تلمع فيرفرف القلب مثل يمامة وحيدة ولا أجرؤ على الكلام ، اسمعها واحفظ منها ، اكتشف انه من الممكن أن يكون ف هذه الدنيا غرابيل بعدد أنواع الحبوب التي تطرحها الأرض ، كل أنواع الأراضي ف كل بلاد الدنيا المسكونة ، وهي تمد يدها بكوب الشاى رجعت لقاعة الست وسمعت البربرية :

— ح اشتغل نسّافة يا مدندش ، تساعدني ؟

— تحت أمرك .

وكان على أن آفي بالوعد ، عرفتها بالأجران ف كفرنا ف كل مواسم الحصاد ، ثم ذاعت شهرتها وذاع صيتها فوصل إلى كل بلدان الناحية ، يطلبونها بالاسم « العبدة البربرية أو البربرية » أو « أم الولد الأسمر » والبنتين « البيض » واتفق كل الناس أنها أبرع من أمسك بالغربال لينسف الحب وينظفه من كل الشوائب ، واختصرنا اسمها وصار الكل يناديها « النسّافة » ويتحدثون عنها « النسّافة » وكأنها الوحيدة التي تستحق الاسم وكأنه قبل أن تجيء لم يكن هناك نسّافات ولا نسف .

قالوا إن العمدة عمل كل الممكن والمستحيل ليحصل لها على معاش باعتبارها أرملة المرحوم فرج الله واعترض البعض لأن فرج الله اختفى ولم تطلع له من الحكومة شهادة وفاة ، وأنه لابد قبل الموافقة على صرف أي معاش رسمي من شهادة وفاة رسمية مختومة بالنسر ، لكن العمدة تبع الحكومة ولن يغلب ف استخراج شهادة وفاة ، وقالوا إنه ساعدها ف امتلاك الدار من كل الورثة غير المقيمين فيها ، أولاد حبيبة وأولاد زاهية وأولاد صالح والست عالية وورثة الحاج مرسي ، والحقيقة التي أعرفها أن المرأة أرادت أن تؤمن وجودها فدارت على بيوت الورثة وهي تسحب عيالها تستدر العطف وتطلب التنازل عن حصص هزيلة من ميراث هزيل ف دار هزيلة هي ف واقع الأمر أوطى دار ف الدرب ، وكثار كان الورثة وكثيرة كانت مشاويرها لكنها أثمرت على كل حال حق الولد ف امتلاك أربعة أخماس الدار ، بل أن الأستاذ فهيم كاتب الشهر العقاري أخلى لها حجرة الواجهة التي ظلّت طوال السنوات مسكوكة ومسكونة بالفئران وعناكب الجدران .

أي واحدة مكان أم المحمدي كانت تشيط مثلما شاطت وأكثر ، ولأن أم المحمدي معروفة ف الكفر أكثر ، ولأنها

تدخل ببيوت الخلق اكثر ، تساعد فى خبيز أو عجين او تطحن حب أو تبنى صومعة للغلال فوق سطح دار أو تساعد فى غسيل أو طبيخ أو أى شيء اى شيء يحتاج لجهد مبذول بمقابل او بغير مقابل إلا الود والسماح لها بأن تفك نفسها بكلام عن النسّافة وافعال النسّافة وكيد النسّافة وبحرها الغويط الذى لا يعرف الناس « قراره » ، كانت النسوان فى كفرنا تسمع وتهمس فى الآذان بما تسمع ، حتى تلك الحكايات التى يصعب تصديقها عن عشق رجب الاعور للنسّافة ورغبته فى الزواج منها وتضحيته بشقاء عمره طوال السنوات لكى يرضيها ، وكيف انها وعدته ولم تصدق أبدا ، واربت له باب الرجاء ولم تفتحه او تقفله فصار خاتماً فى إصبعها تسيّره بحسب ما تشاء وقتما تشاء لكنها فى الآخر قالتها له بعد ان فاته كل قطار وما عادت فكرة الزواج منها او من غيرها تشغله بحق مثلما كان فى السابق ، قالتها له :

ـ داحنا اخوات يا رجب ، ومن غير جواز إنت سندى وراجلى طول السنين اللى فاتت ، يرضيك يا خويا معاش العيال ينقطع ؟ ، ما هى اللى بتتجوّز معاشها ومعاش عيالها بينقطع .

ورد عليها بشهامة وهو الأبيض وهى البربرية :

ـ لا .. ما يرضنيش .. بلاش جواز يا أم الولد .

تقول أم المحمدى لنسوان الكفر أن رجب الاعور كان يسرح فى الغيطان أو يشتغل فى دور الخلق ويرجع للبربرية يفرغ امامها ما حصل من ثمار ، خضروات أو فاكهة ، او قروش نقصت او زادت ، يرميها على الحصيرة فى متناول يدها ويقول عبارته التى لا تتغير :

ـ رزق العيال .

وأى واحد مكانه كان من الواجب أن يعمل ما عمله رجب الأعور ، أولا لأنه ابن عم المرحوم فرج الله ، ملزوم بالصرف على الأولاد ، وثانيا وهو الأهم أنه لم يجد فى الدار أو الدرب صدراً حنوناً أو قلباً طيباً يريحه وهو العطلان اكثر منه الباحث سعياً عن رزقه ، رزقه فى كل الحالات يأتيه لباب داره ، وفى كفرنا لم يمت واحد بالجوع كما تعرفون ، وهو وإن جار الزمان واحد من أولاد عوف ، أصل البلد رغم كيد الكيادين .

تزويج البنت « الأكبر » :

دخلت كفرنا سيارة ملاكى أكبر وأفخم من سيارة المأمور ومن سيارة ابن الباشا الكبير ساكن « سرايته » فى وسط البندر ، انا لا اعرف فى أنواع السيارات ولا اسعارها لكننى آخذها بالشبه ، والسيارة التى دخلت كفرنا فى ذلك الصباح الصيفى الرائق كانت أفخم سيارة رأيتها فى حياتى ، رمحنا نتأكد من دخولها ناحية البوابة فرأيناها ، كان السائق البربرى يحاول أن ينفذ بها داخلا الدرب ولا يفلح ، حتى عندما تدخّلت متطوعا لاكون دليله لم ينجح فى أن يفلتها ويدخل ، ولم يكن ذلك بسبب نقص براعة فى القيادة كما قال البعض ، كان السبب الحقيقى هو طول السيارة وعرضها وضيق مدخل الدرب وزاوية البوابة ، ما غاظنى وجعلنى افعل ما فعلت أن الزجاج المسكوك كان معتماً لا يكشف من يركب بداخلها ، قلت للسائق البربرى الذى نزل وجعل ينظر إلى المسافات الخالية من الأربعة أركان اننا نستطيع لو أراد أن نحملها بعون الله فاستمهلنى وفتح الباب الأمامى وتحدّث إلى الراكب الوحيد فى المقعد الخلفى شارحاً له فكرتى ، فهز رأسه لابس العقال موافقا ، اغتظت وقلت لروحى إنه لو كان الملك فؤاد أو الوالى محمد على نفسه نزل كفرنا فى الحلم راكبا مثل هذه السيارة لفضّل النزول والمشى حتى يصل إلى دار من يقصده ، سألت السائق البربرى عن

قصد الراكب لابس العقال فقال بأدب :

ـــ دار الست هانم أم عصام فرج الله .

كدت أضحك من بلاهة البربرى لأن الدار كانت على بعد خطوات قليلة ولأنه قال على البربرية النسّافة هانم ، لكننى لم أضحك ، قلت أعمل ما يشفينى وناديت على الرجال ثم هتفت :

ـــ هيلا هوب ، بإيدينا يا رجاله وشباب الزمن الوردى فى الكفر الوردى ، هيلا هوب ارفع ، وانزل بشويش . كانت السيارة قد أصبحت خلف خلاف ، مقدمتها اليسرى مدفوسة فى جدار المدخل الأيسر ومؤخرتها اليمنى فى تجويف جدار « الملف » ، شىء مسخرة معمول بفعل القوة الغشيمة عندما تطاوع دون أن تفكر فى غرض من يقودها ولو انكسر فانوس أو انعوج رفرف مثلما حدث بالفعل وقد انحشرت السيارة « بورب » بحيث أوقفت الحركة من الناحيتين ، وفات وقت قصير لكنه كان كافياً لأن تتحوّل البوابة إلى سامر حقيقى من الناس والدواب تتوسطه السيارة ، يطالبوننى دون خلق الله بتخليص مدخل البوابة من الخازوق المعدنى المحطوط بميل فى مؤخرة البوابة ، قلت لهم نوسّع لبوز السيارة حيّزاً من زاوية جدار المدخل الأيسر المبنى بالطوب الأخضر والطالع من طين أرض كفرنا « الأخضر » فزاموا بين رافض ومؤيد وساخر يرغب فى إطالة الزمن الضائع ، فبدا لى كفرنا « أخضر بزرقة » تلمه زمارة ولا تفرقه عصا شمروخ ولا سلاح فى أغلب الأوقات . قلت لنفسى أتصرف ، وبإشارة منى فتح السائق باب السيارة الخلفى لأدخل وأجدنى إلى جوار الرجل لابس العقال والجلباب الأبيض وقد احتفظ بربع لحيته مهذّباً باتقان وبراعة ، قلت أستعجله :

ـــ حتتفضل تنزل وتمشى خطوتين ، العربية مش ح تدخل

ـــ إيش لون ؟

كررت كلامى بأكثر من طريقة وبدا لى أن الرجل يفهم ويتظاهر بعدم الفهم ، نوع من العناد الحصاوى الذى يركب البنى آدم لأسباب لا نعرفها أو بدون أسباب فى الزمن « الأخرانى » ، لكن الرجل كان يبدو كالملسوع وهو يهدر بما لاأفهمه مع أنه عربى ، وللحظة انحطّت نظرتى على العكازين المعدنيين المركونين فى الناحية الأخرى مسنودين على الباب الآخر ، لعلّنى كنت أراهما ولا أعرفهما ، لعلّنى فكرت أنهما لا يخصّانه هو رغم أنه أشار إليهما عدّة مرّات ، شعرت بالوجع يمسك كل بطنى وأحشائى ، بل إننى شعرت بالقرف من نفسى ، وبعسر أمسكت روحى ، ثم ارتميت ناحية الرجل أقبّل رأسه وكتفيه والجزء العلوى من صدره ربما كنت أهدر بالبكاء وأنا أعتذر :

ـــ سامحنى يا خويا .. المسامح كريم .. سامحنى ماكنتش أعرف .

والرجل فى حيرته يهدئنى بعبارته المكررة .

ـــ لا تشغل بالك .. لا تشغل بالك .

كانت بطنى ممسوكة ما تزال وهم يُطلّون من الأبواب المفتوحة باندهاش وحيرة ، يضربون الكفوف ويفسّر البعض أمرنا للبعض الآخر على أنه قرابة كبيرة وغياب طال ومفاجأة لقاء غير محسوب :

ـــ يمكن واحد من ولاد عمُّه .. ولا أخوه اللى من أبوه اللى كان بيحكى عنه ، كانوا بيقولوا مات تحت قطر ، خبر ايه يا مدندش ؟ ، ما تحمد ربنا اللى لقيته بعد غيبه ، وحُد الله .. والله وطلع لك أهل يا مدندش على آخر الزمن . وكلام كثير سمعته ، ولابد أن كثرة الكلام أعادتنى للمأزق الذى

صنعته عندما طاوعت شيطاني الذى اغوانى وما اعطانى غير وجع البطن ، قلت لروحى اتوب واعمل الطيب وقررت أن احمل الرجل على كتفى لحد باب الدار ، ومن دون كلام شعرت ان الرجل فهم غرضى فسلّمنى روحه احمله بالطريقة الأفضل ، وكان السائق ينظر ناحيتنا بعينين مطفأتين لا بريق فيهما ولا وهج ولا فهم ، نظرة تليق بعبد بربرى ينتظر الأمر وينفذه وقد أمرته بإحضار العكازين المعدنيين وأن يتبعنا فنفذ أمرى ، والعبد يا سادة نوعين ، عبد بربرى وعبد غير بربرى تماما مثل الحر ، حر بربرى وحر غير بربرى ، لكنه شاع فى بعض مجالس الجهلاء أن العبد لابد وأن يكون بربرياً اسود ، لكننى عرفت على امتداد العمر الذى عشته والناس التى عرفتها والبلدان التى زرتها والبيوت التى دخلتها عبيدا ببشرة ناصعة البياض ، عبيد بمعنى كلمة عبيد فى مراكز محترمة وجلدهم ابيض ، نفوسهم تقبل الضيم وعلى استعداد لتقبيل الايادى ، كل الايادى ، ربما يقبلون يد العبد الاعلى منزلة وهم يعرفون أن نفس السيّد يقبل فى الخفاء يد العبد الأعلى او السيّد الادنى وسبحانه موزع الأرزاق على عباده والقادر وحده على تخليص العبيد من وضاعة افعالهم وانحطاط نفوسهم ، تبارك جلّ شانه اعطانى حسّ الفقراء الذى لا يخيب وزرع فى قلبى الجسارة فعرفت أن الدنيا « برطوشة » قديمة يسكنها التراب ويغطيها ، وأن الاكابر مناظر والسوّاقى تدوّرها المواشى وأن الشمس رغم قوتها وشدتها لا تقتل دود الأرض ، وأن العصا السابقة سابقة ، ولأن الموت نهاية كل حىّ كما تعرفون فأنا أشهدكم على غيظى من هؤلاء العبيد الذين قبلوا أن يعيشوا أعمارهم عبيدا مع أنه فى إمكانهم أن يعيشوا أحراراً ، حتى لو كانوا أفقر الفقراء او اعجز العجزة او اضعف المحكومين فكل ذلك لا يمنعهم من أن يعيشوا أعمارهم أحراراً ، على هذا النحو كنت أفكر أحمل على ظهرى الرجل الخفيف ، الخفيف مثل « شمال » برسيم محشوش سرقة من غيط عدو كانت بحراية الدار غويطة لكن واحدة من البنتين كانت تصنع كرسى حمّام يساعد على النزول وكأنها كانت تعرف غرضى قبل أن أصل وبسلامة الله نزلت وقادتنى نفس البنت فى اتجاه حجرة المدخل المحطوط تحت شباكها كنبة وتحت الكنبة حصير مفروش ، انزلت الرجل بحرص وأجلسته على الكنبة ثم جاورته ، وكانت البنت ما زالت تنظر ناحية الرجل وتنتظر ، كأنما حسبته لعبة من العابى أحركها بمفاتيح مثل « الشيكو بيكو » فى مولد البدوى ، لكن الرجل نطق وهو ينهج من التعب :

ـــ يعطيك العافية .. ويعطيها .

قال الكلمة الأخيرة وهو ينظر ناحية البنت التى اكتشفت فجأة خطأ وجودها فى المكان فغطست فى بطن الدار التى بدت لى على غير العادة ساكتة « هس » ، ومرة أخرى سمعته يقول لى وهو يبتسم فتظهر أسنانه المنتظمة المشرقة وراء ابتسامته الودودة وهو يمد يده ناحيتى بالورقة الخضراء :

ـــ يعطيك العافية

تردّدت قدسًها فى كفى مطوية وكأنه يتعجلنى قبل أن يرانا أحد ، أخذتها ودسستها فى جيبى فبانت على تقاطيعه المتسامحة علامات انشراح ، وعندما دخلت النسّافة أم الولد والبنتين تبتسم وترحب بالحاج زايد الذى نوّر المكان والبلد وكل الناحية تأكد لى انها تعرفه منذ زمن طويل ، كانت ترطن معه باللهجة بنفسها ، تفهم عنه ويفهم عنها ، وكنت أنا مثل الأطرش فى الزفة لا أفهم ، لكنها اكتشفت وجودى فجأة وتذكّرت فجأة أو تظاهرت بأنها تذكرت :

ـــ يقطعنى ، مش عارفة مين اللى كان عايزك ع البوابة

يا مدندش .

قلت اسلم واقوم ، فكرت وانا اتلكأ على البوابة وقد خلت من السيارة التي تركتها محشورة في مدخلها خلف خلاف ولا ادري كيف ولا متى ابعدوها ، وقلت لنفسي وانا سرحان في إتجاه السكة الزراعية إن البربرية طردتني من دارها بلطف وادب بعد ان اديت دوري واخذت الثمن ، تذكّرت الورقة فاخرجتها ، تأملتها ، كنت قد سمعت عنها ورأيتها من بعيد ، لكنني لم امتلكها او احلم بامتلاكها ، من غيرها يمكن ان يعيش امثالي ، ومن اجلها خرج شباب الكفر ورجاله ، ساحوا في اركان الدنيا ، يسافرون ويرجعون ويتحدثون عن الورق الاخضر واسعاره بدلا من سعيهم السابق من اجل تغطية ارض الكفر بالنبت الاخضر ، عادوا ولونوا الكفر باللون الاحمر ، بالطوب الاحمر بنوا الدور الجديدة على جانبي السكة الزراعية وعلى امتداد البصر ثم دخلوا وهدموا الدور القديمة المبنية بالطوب الاخضر واقاموا مكانها دورا جديدة بالطوب الاحمر ، صار كفرنا الاخضر كفرا احمر يفضل الورق الاخضر ، يتباهون علينا بالقرش البرّاني ويؤكدون انه قادر على تبديل الناس واسعار الناس ، زمن برّاني فتح السادات للخلق بابه فتبدّلوا ورطنوا بلهجات غريبة ، وفي الزمن الغائب كنا نقول عن القرش المغشوش والشلن المغشوش ونصف الريال المغشوش والريال المغشوش « برّاني » ، كان اصحاب الدكاكين يدّقونه بمسمار على باب الدكان او جداره او حتى الفاصل الخشبي الذي يفصل التاجر عن زبائنه .

كنت في الخلاء ادعو الله بصوت ويسمعني :

« يارب الاقوياء امنحنا القوة حتى لا نضعف مثلما ضعف كل شيء من حولنا الزرع والضرع وفحولة الثيران والتيوس والكباش ، خلّصنا من الوهن الذي طال مجرى الريّاح الذي هو تفريعه من نهر نيلك ، ساعدنا على الصّد والرّد ومقاومة الزمن البرّاني والقرش البرّاني ، اجرنا لاننا قبلهم عرفناك وقبلهم عبدناك ولا مجير سواك » .

تحت شجرة السنط شحيحة الظلال قعدت ، لا تراجعت ولا استخسرت ، كانت الورقة الخضراء مفرودة في يدي وكان عود الثقاب الذي أشعلته يقترب من طرفها باللهب ، يشعلها وتسرح فيها النار حتى تحولها إلى رماد يميل إلى السّواد عدا تلك المساحة التي كانت ممسوكة بالإصبعين الملسوعين يتخلصان منها بالرمي في الوقت المناسب فتظل النار حتى تحول الجزء إلى الرماد الاسود المتماسك نفسه في البداية لكنه الهش القابل للتفتت عند اقل ضغط .

جهلي في الكفر اكرم لي من معرفتي ، جهلي او ما يبدو لهم انه جهلي يعيّشني بينهم ، وإذا ظهرت لهم معرفتي بالأشياء جرجروني إلى سكة المشاكل وعاصوني بالهباب ، جرّبت نفسي عشرات المرات وما اتعظت ، ظللت على حالي مفلوت اللسان إذا لزم الأمر وزادت عن حدّها المساخر ، مكترماً وساكتاً إذا هانت ولانت وفاتت على خير . لكن يا سادة هل كان يجوز لرجل مثلي ضرب الدنيا برطوشة أن يسكت وقد شاع في الكفر أن الرجل الخفيف الخفيف مثل « شمال » برسيم محشوش من غيط عدو قد عقد قرانه بالفعل على البنت الاكبر من عيال النسّافة في نفس عصر هذا اليوم بينما كنت ادعو الله في الخلاء او بعدها بقليل ، هل كنت اسكت ؟

قلت ما قلت وردحت ما طاب لي الردح للنسّافة والمأذون وشاهدي عقد الزواج ، قلت انها باعتها واخذت الثمن ورقاً أخضر ، لكن كلامي ذاب في زحمة الأصوات التي تسكتني

وتلك التي تلعنني والاخرى التي تحذرني لكنني لم أتوقف حتى حملوني حملاً ووضعوني فى حجرة « السلاحليك » ربطوني بالحبل وضربوني بالشوم فانهدت قوتي وانشرخ حلقي من كثرة الصراخ ، فتشوني وسألوني عن الورقة فما صدقوني بأنني حرقتها ، لكن العمدة صدقني وأمرهم بحل الحبل ، أخجلني يا سادة لانني كنت قد عرفت أنه أوّل الشاهدين على عقد القران ، شهد العمدة لصالحي يا سادة :

— المدندش ده بركة ماحدش ياخد على كلامه ، دا درويش وزاهد ف الدنيا ولا حدش عارف قيمته ، على النعمة نهار ما يموت لابنى له مقام على حسابى .

قلت لنفسى اسايره . ابين له ولهم علامات جهلى وقلة معرفتى ، جهلى يغيّشنى ومعرفتى تهيننى وتقلل قيمتى ، تعوصنى بالهباب وسخام النيلة ، هل كنت بارعا وانا احوّل اكابر الكفر إلى سامر يتفرج على ملاعيبى ويضحك ، أو انهم هم الذين كانوا يرغبون مثل العمدة أن اكتفى بدور الطبال الزمار النداب الحاوى ، افرجهم على أرواحهم ولا أتجاوز حدودى ، وهل عقدنا فى تلك الليلة صلحا مثل صلح الذئب على الغنم ، ربما نكون قد اتفقنا والصلح خير كما تقولون ونادرا ما تصدقون .

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

متابعات

هناء عبد الفتاح

« درب ابـن برقوق »

تطـرح هذه التجـربة « درب ابن برقوق » مشكلتين : أولاهما أن هذا النوع من الأعمال الفنيـة قائم عـلى المخـاطـرة ، ويطـرح العـديـد من الصيـغ . تتوقف درجـة أهميتها أو تنقص : بالمقارنـة بما تمّ اخـذه من الـرواية . وانصب فى قـالب العمـل المسرحي . ذلك أن الأسلوب الأدبي لكتـابة الـرواية ـــ وإن دخـل فيهـا الحوار عنصرا من عناصرهـا ـــ له قواعده وقـوانينه وصيغـه الخاصـة التي يراعى فيها القارىء وتختلف عن المسرحية بمفـرداتها المتميـزة التى ينظر فيها بعين الاعتبار نحو المتفرج أما المشكلة الثانية فهى الاطار الفنى الذى يستلزم فى اعتقـادى ـــ تفاؤلاً فنياً جـديـدا ، ليس بـالمسـرح الخـالص ، ولا هو بـالنص الروائى البحت ، وهذا الشكل يطـرح نفسه عـلى المخرج ، وربمـا تدفعنـا هـذه المخاطرة دفعا إلى التفكير الجدى فى المصـادر الأدبية والفنيـة الأخـرى كالشعر والقصـة القصيرة واللـوحة التشكيلية والمعزوفـة المـوسيقيـة ، لتكون وحيا للمبدعين ، والاستفـادة منها فى تقديم أعمـال مسرحيـة تهز أرض الواقع المسرحى من جذوره ، سعيا لتقديم مسرح نحن محرومون من مشاهدته .

يرينا المخرج أحمد عبـد الجليل عالما زاخرا من الشخوص التى يعد « درب ابن برقوق » عالمها الخاص . فهى لا تحيا داخل هذه البيوت ، بل ان كل ما هو بالداخل عار أمامنـا ، نكتشفه بأعيننا : اللقاءات ، الهموم ، الإشـاعـات ، النـزاعـات ، الحب ، النكـات ، الأحـاديـث ، حتى أدق الأسرار تفصح عن انفسها أمامنا بلا خـوف أو تردد ، وكـأنّ حياة هؤلاء

● عمد جلال : رواية « درب ابن برقوق » الفصل الخامس عشر والأخير ، صفحة ٢٥١ .

مشاع للجميع . أن هذا المناخ الفنى الخاص يحمل لنا عبق الماضى وصراع الحاضر ، لايدعنا نفلت من أسره . وه درب ابن برقوق » هو المكان والزمان الذى تتشكل داخله الأحداث المصيرية التى تصوغ مستقبل مصر . يذكرنا هذا المناخ « بزقاق المدق » لنجيب محفوظ بكل عالمه وشخوصه والقضية التى يتناولها هذا العمل الروائى لمحمد جلال — والذى حاول أن يقدمه المخرج من خلال رؤيته المسرحية — هى مفهوم البطل الثورى فى مصر بعد هزيمة يونيه ٦٧ . عندما تبددت الآمال وانكسر داخل هذه الشخصيات الشعور بمصداقية مبادىء ثورة يوليو وكل ما ورثناه عنها . يحاول العمل أن يفقد نوعا من المصالحة بين فئات الشعب المطحونة من جانب ، والتى تمثلها معظم شخصيات المسرحية ، والأرستقراطية المصرية من جانب آخر والتى يمثلها الباشا نظام الدين . تبوء هذه المصالحة بالفشل عندما يموت ممثلها نظام الدين ، ويتأكد هذا المعنى فى رفض الشاعر درويش استمرار زواجه من شمس ابنة الباشا ، التى أحبته ، وتركت قصرها ومعها أمها عزيزة لتحيا بالقرب من حبيبها فى « درب ابن برقوق » مع أبناء الدرب وأهله وتقيم حتى النهايه فى بيت أمها — بيت العائلة . وعزيزة لا تنسى قصة حبها لابن الجيران مصطفى — الصحفى — كما أنها لا تنسى أن أهلها باعوها بثمن بخس للباشا نظام الدين الذى يخطفها لقصره بالمنصورة ، وتنجب له « شمسا » التى تمثل لأبيها كل وجوده وتعد بالنسبة له شمس روحه . لكنه يفقدها قبيل موته بينما تصر شمس على الرحيل إلى « درب ابن برقوق » — مسقط رأس أمها لتحيا مع البسطاء وتغنى لهم كلمات شاعرهم درويش ذلك الشاعر النزق والثورى فى آن واحد ، تثير كلماته السلطة ، خاصة عندما ينتقد معاهدة السلام مع إسرائيل ، ويرى فيها مؤامرة على الشعب العربى . إننا نشعر بأن هذه المشكلة السياسية وسيلة لجأ إليها الكاتب فى الرواية والمعد والمخرج فى المسرحية للاقتراب أكثر من أبطالهم الذين يمثلون بدورهم قطاعات متباينة للشعب المصرى المطحون ، كى نرصد ضياعهم عن قرب ، ونتفهم أزمتهم الانسانية ، وبحثهم عن المخلص ، عن الغد الضائع . وعلى الرغم من أن العرض المسرحى يطرح بإلحاح هذه القضية السياسية متوسلاً فى ذلك بالأغانى وفنون الرقص الاستعراضى والحوار شبه الدرامى ، إلا أن هذا العمل المسرحى برمته لم يستطع أن يوحى لنا بزمن الأحداث الحقيقى ، المسرحية تشير إلى بعض الأحداث المعاصرة ، كالهجوم الغادر على مدرسة بحر البقر ، والمخيمات الفلسطينية « صبرا وشاتيلا » وهذا فى رأيى لا يكفى دراميا لمتابعة الزمن داخل العمل المسرحى . وربما نشأ هذا الانطباع العام من تكثيف الأحداث وأخذها من الرواية مأخذ الاستعراض السريع غير المتوقف عند حادثة بعينها ، من خلال شكل بانورامى يأخذ من بين فصول المسرحية وهى خمسة عشر فصلا ، ما يراه المعد مادة لمسرحيته . وهو مأزق يتعرض له كل من يحاول أن يعد عملا أدبيا من عمل أدبى وربما يكون من الآثار المترتبة على هذه المحاولة الجادة ، أن معظم شخصيات المسرحية بدت باهتة . تظهر أمامنا فوق الخشبة ، وسرعان ما تختفى دون التوقف عند مكنوناتها وصراعاتها الداخلية وعلاقاتها بالآخرين ، فكل ما كنا نشاهده نوع من « الفلاشات » السريعة لهذه العلاقات المتشابكة وتلك الصراعات الداخلية . أما فى رواية محمد جلال :

فنكشف بوضوح ملامح كل شخصية على حدة ، نتعرف على مكنونات الأم « عزيزة » ، نلتقى بعالم الصحفى مصطفى ، نقترب أكثر من درويش هذا الشاعر الصعلوك ، نصغى إلى خفقات قلب شمس وطموحاتها . إن شمس هى هم الرواية وقضيتها ، هذه الشخصية المركبة تقع فى صراع داخلى معقد فهى من جانب ابنة القصر ، لكن درب ابن برقوق يجذبها جذبا إلى أن تبحث عن جذورها الحقيقية فى الجانب الآخر لذلك يصبح تخلى الشاعر درويش عن شمس فى أحداث الرواية الأصلية مُبرَراً ، رغم كل ما قامت به من أجله ، فهى تسافر خصيصا إلى باريس لتعرض قضيته أمام الرأى العام الفرنسى والعالمى ، لتغنى هناك أشعاره ، مما سيدفع الشرطة للإفراج عن درويش وإخراجه من السجن . وبعد أن يتم الإفراج عن الشاعر ، نكتشف أن درويش فى أثناء وجود شمس بباريس ، يتزوج — فى المسرحية — من فتاة كانت تعمل عنده فى تنظيف غرفته الضيقة مؤكدا لشمس عندما يلتقى بها درويش بعد عودتها بأنه قد تزوج الشغالة لأنها إنسانة بسيطة

إن ما قامت به فرقة المنصورة المسرحية يعد — فى رأيى — رغم هذه الملاحظات عملا يستحق الوقوف عنده ، لا لأن المخرج أحمد عبد الجليل استطاع أن يقدم من خلاله عملاً إستعراضيا حيا ، يؤثر على المتفرج ، بل لأن هذا العمل يطرح المزيد من الإشكاليات الفنية المركبة ، ولعل من أهمها محاولة الأخذ من الرواية ومن فنون الاستعراض . وبلا ريب إن تلك المباشرة فى التعبير وتحليل الشخصيات المسرحية وعلى رأسها « البطل الثورى » باعتباره بطلا إنسانيا له نواقصه وتركيبته الداخلية المتميزة يمنح العمل المسرحى قدرا من المصداقية ويبتعد به عن الصورة المثالية التى يتسم بها الأبطال الثوريون إن الاستخدامات الفنية الماهرة التى صاغها المخرج أحمد عبد الجليل داخل الايقاع العام للعرض المسرحى ، خلق منه كائنا ينبض بالحياة ، ولا يمل المتفرج من رؤيته فعلى سبيل المثال لا الحصر نشاهد فى مشهد الفجرية التى تضرب بالودع ، إضاءة موحية معبرة توحى بعلامات المستقبل وترهص به ، كما نرصد للمخرج قدرته على الانتقال السريع للمشاهد ، وتغيير قطع الديكور والدخول إلى المشهد الجديد بعد الخروج من الذى قبله بما يشبه طريقة المخرج السينمائى فى التغيير والانتقال من لقطة إلى لقطة أخرى . كما نلاحظ أن الممثلين حاولوا فى أدائهم منذ بداية العمل المسرحى وحتى نهايته ، أن يعبروا عن أنفسهم فوق الخشبة وكأن ما يمثلونه تعبير عن الواقع الذى يعيشونه .

لقد عبروا جميعا بقدر عال من الصدق عن هذه الأدوار ، ليقدموا لنا عملاً مسرحيا دافئا ، ومناخا مسرحيا نحن فى أمس الحاجة إليه ، وهذا يعود — فى ظنى — إلى أداء الفنانين المسرحيين جميعا المشتركين فى هذا العمل : فاطمة جاد ورجائى فتحى وفيفى ابراهيم وحلمى الصباغ وأحمد عوض ومحمد لا شين ومحمدى عبد العال وعلى عمرو وعبد الرحمن صبح وغيرهم بقدر عال من الصدق ، وقدموا لنا عملا مسرحيا دافئا ومناخا مسرحيا نحن فى أمسّ الحاجة إليه .

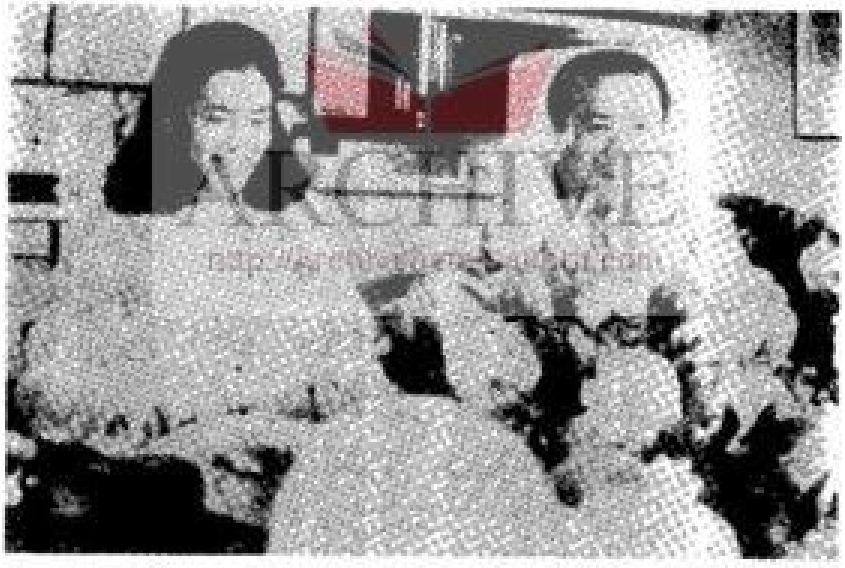
إن المخرج أحمد عبد الجليل يخطو خطوات جادة نحو تقديم مسرح سيكون له دوره فى الحركة المسرحية المصرية المعاصرة .

ولا شك أن هذا العمل مدين بظهوره للمسئولين عن الثقافة فى المنصورة وعلى رأسهم ابراهيم غراب .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خالد حجازى

أسبـــوع الفـيلم اليابانى



● لقطة من فيلم «بيت من رمال» للمخرج جونتينشى سوزكى

فى أسبوع الفيلم اليابانى الذى أقيم بالإسكندرية هذا الشهر (نوفمبر) ، تستطيع أن تفصل بين أفلام الأسبوع وتقسمها إلى قسمين الأول .. سينما الإبداع ... التى تعمل جاهدة على ترويض الوعى ومزج العناصر المركبة لعمل فيلم جيد لا تتخلى فيه عن الترفيه مع الحرص على خدش منطقة الوعى لديك وإثارة حفيظة التساؤل بداخلك عن دورك فى الحياة ومعنى وجودك . وهناك عوامل مشتركة فى أفلام القسم الأول تستبق وجود سمات أسلوبية متفردة بين مخرجيه وهم من جيل الشباب الذى تعوّل اليابان على وجودهم فى

التأسيس لهوية خاصة ، ولاتنسى أيضاً أن تستفيد منهم فى محاربة جهاز خطير أثر على معظم الفنون اليابانية - التليفزيون - وترصد لهم ميزانيات خرافية لهذا الغرض ، مشروطة بأمور ليس مجالها الآن ومن هؤلاء المخرجين - جونتيتشى سوزكى - صاحب فيلم (بيت من رمال) والمخرج - كازيوكى إزتتسو - وفيلمه (سنن كونية) موضوع الفيلم حياة موظف فقير سعيد فى حياته المنظمة بدقة ، يحصل هذا الموظف على فرصة لتحقيق حلمه الوحيد وهى الحصول على مسكن ، والشركة التى تبنى مساكن نموذجية فى حاجة إلى أسرة تسكن هذا المنزل لمدة عام وتحصل عليه فى نهايته بشرط أن تستقبل كافة الزوار للمعاينة والاستفسار .

وتتحول حياة الموظف وأسرته إلى جحيم ، فطيلة عام يأتى الزوار بمختلف افكارهم وانتماءاتهم : (مجانين - مرضى - عجائز - عشاق) ويتحول الرجل وأسرته إلى آلات بشرية تتعامل مع الزائرين بنمطية ويتم التحول إلى الآلية فى معظم مشاهد الفيلم بعفوية شديدة تنبئ بمصير الإنسان تحت هيمنة الآلة فى المجتمعات الرأسمالية التى

● بطل فيلم سنن كونيه، للمخرج كازو يوكى ازيتسو

يتحول فيها المواطن إلى نموذج لنجاح تجربة أى إلى (فأر معامل) .

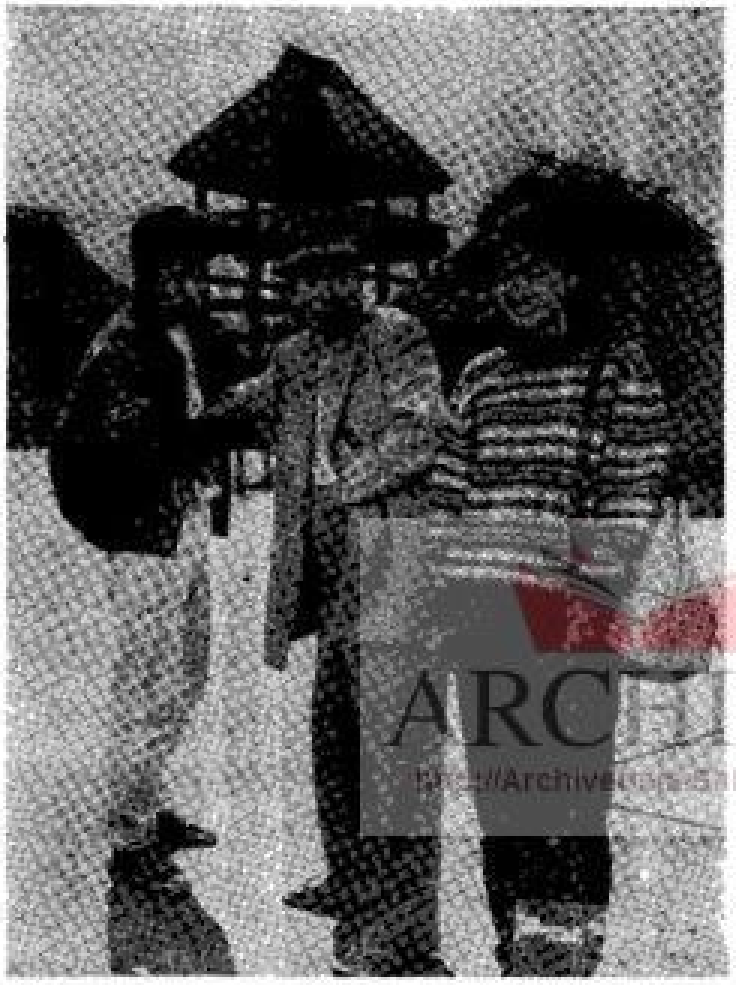
يستخدم الفيلم زوايا التصوير والديكورات لخلق دلالات وإنتاج معان محددة ، هناك مثلا : مشهد يتكرر مرتين : الأب الموظف وابنه المراهق فى المنزل الجديد وبينهما مساحة من الشجر الأصفر والدخان وحوار بارد جداً ، وتظل هذه الأسرة تعانى من حالة الفقدان هذه إلى أن يفيض بها الكيل ، خاصة مع هذه التصرفات البذيئة من الزوار ، ومنها مثلاً - رجل مسن يأتى ليموت ويكتب وصيته بأن يقام الحداد فى المنزل ، ويقف الموظف وأسرته وأهل المتوفى لتلقى العزاء ، ويؤدى ذلك بالإبن فى النهاية إلى الانضمام إلى جماعة متطرفة لاتعرف للحوار معنى وتستخدم القوة والإرهاب لفرض أفكارها على الناس . وهكذا تعيش الأسرة فى تنازلات مستمرة وصراع مرير لن ينتهى سوى بانقضاء العام ، ولكن لايطيق صبرا ، فيقرر العودة لحجرته فى مشهد النهاية ، حيث يقف منتظراً دوره فى استخدام دورة المياه ، وكأن المخرج يرى أن الرأسمالية التى تفشت فى العالم بنظمها الجديدة ، نستطيع نحن البسطاء التمرد عليها والانتصار على قوانينها .

ـ سنن كونية ـ جغرافية الحلم ـ

يؤكد هذا الفيلم أن هناك جغرافية

طبيعية لممارسة الحلم وحدوداً يصعب تجاوزها ، كما أن هناك ضغوطا تتسلط على الحلم ، وليس الأمر تسلط دولة أو جماعة إرهابية ، إنما تسلط مناخ اجتماعي معين ، وبطل هذا الفيلم تمرد وحقق جزءاً من أحلامه ، وهو أن يصبح رجلا مشهوراً ، فدرس تصميم الأزياء وعاد ليحقق حلمه له ولأهله شركاء الحلم ، فيقوم بتحويل مصنع والده إلى مصنع عالمى ، ولكن هذا كله يتفتت على صخرة الواقع فى النهاية .

كل أهل المدينة يحلمون ، ولكن ليس هناك معايير أو أهداف واضحة ، فمثلا يحلم عضو العصابة بإنتاج ملابس رخيصة لدافع قديم ، هو أن حبيبته عيرته بملابسه الرثة ولكن بعد تحوله إلى رجل مهم فى المجتمع لايتخلى عن شيئين حلمه وانتمائه لمهنته ، فقام بسرقة تصميمات بطل الفيلم ونسبها لنفسه . وتجمع أروع مشاهد الفيلم بين لصّين فى معركة على ملكية التصميمات المسروقة ، وقد نفذ المشهد فى مساحة من الخضرة . وبعد المعركة كانت قد تكسرت الأعواد الخضراء ووقف اللصان وقد كساهما الوحل وتحولا إلى حشرات ضارة تقتل الخضرة والجمال .



● لقطة من فيلم «خالى هوراسان» للمخرج يوجيا ياماداً

أما القسم الثانى فهو سينما التراث والسياحة . ومنها فيلم (الخال هوراسان) عمل حيوى ويستطيع أن يقيم علاقة مع المشاهد خاصة أن بطليه طالب مثالى وسكير جوال والطالب خجول لا يعرف كيف يحدث فتاته والسكير لا يعرف لحياته معنى سوى اللهو والخمر . غير أن هذا الفيلم وقع فى شرك التسجيلية . أماكن التصوير كلها نفذت فى متاحف اليابان وحدائقها ولذا يشعر المشاهد باغتراب تجاه الصورة ويحاول جاهداً فى البحث عن خيط يصله بها دون جدوى .

المكتبة العربية

شمس الدين موسى

الركض بين اللازمان واللامكان
فى رواية الأفيال لفتحى غانم

نجح الروائى « فتحى غانم » فى رواية « الأفيال » فى أن يقدم مفاجأة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى والمفاجأة فى الرواية تتمثل فى عنصرين الأول المناخ أو الوضعية التى قدم فتحى غانم خلالها شخصياته . والثانى المضمون الذى تقدمه الرواية ، والذى يتمثل فى تناول الكاتب لقضايا معاصرة يتناولها من خلال تقديمه لشخصيات جديدة عما قدم من قبل ، ومع جدتها داخل الرواية إلا انها لم تضف جديداً على عالم « فتحى غانم » الروائى . فهى عينات من تلك النماذج التى تعيش على سطح المجتمع المصرى كتاب المسلسلات ، والزوجة التى تعمل مشرفة بأحد الفنادق ، والمحامى ..... إلخ .

وفى رأيى ان أهم ما تناولته الرواية يتمثل فى قضايا الإرهاب والتنظيمات الأصولية الإرهابية فى مصر ، وذلك هو ما لم تتعرض له أو تتناوله رواية مصرية قبل (الأفيال) فى هذه الفترة من تاريخ مصر السياسى . وإذ كان الكاتب قد اعتمد فى ذلك على التسجيلية إلا انه كان من الجرأة بحيث يكشف ماتم خلف الكواليس ، خاصة كيفية تكوين التنظيمات ، والغرض منها ، والعوامل التى ادت إلى وجودها فى مصر حتى استحفل دورها . وكان « فتحى غانم » فى ذلك يمثل الكاتب الذى يرصد عيوب المجتمع ومواطن الداء بداخله دون ان يتخذ من المباشرة اسلوباً للوصول إلى القارىء ، أو التوجه إليه . كما لم تقف الرواية عند مستوى العرض والإدانة . بل إن ابطال فتحى غانم ، الذين اسماهم (الأفيال) كانوا يمثلون عالماً منقرضاً . تجمعوا مثل الأفيال ، عندما احسوا بدنو نهاياتهم ،

عرض المؤلف ابطاله على رقعة شطرنج مجهولة ، ولم يقدمهم فى حالة تصارع أو تنافس مادى حول شىء ، بقدر ماقدمهم فى حالة من الاسترخاء ، حتى ان بطل الرواية « يوسف منصور » الذى كان أكثرهم انجذاباً نحو حلبة الصراع ،

او رقعة الشطرنج ، فلقد وصل كفيل مهزوم فى الساحة الحقيقية ، فى بلده ومجتمعه ، وبين أفراد اسرته ، وإن لم يعترف بهذا فى البداية ، لكنه سرعان ما يقتنع بضرورة قضاء الوقت على طاولة الدومينو محاولاً أن ينتزع لقب أحسن لاعب ، أمام فلول الأفيال المهزومة ، والتى لم تجد لها مكاناً فى النهاية إلا حول طاولة الدومينو أو فى ملعب الكروكيه . ولقد استبدل أبطال الرواية بلعبة المؤلف المفضلة ـ الشطرنج ـ لعبة أخرى لاتحتاج إلى ذكاء كبير هى لعبة الدومينو . وذلك يبين ما وصل إليه هؤلاء فى تلك البقعة المنعزلة والمجهولة .

جميعهم من اللاعبين القدامى . ولم يملوا اللعب وإن اختلفت أصوله وأدواته ، فلقد كانوا طوال الوقت يلعبون ويتبارون ، وتحول كل منهم إلى لاعب يمارس أساليبه المختلفة لإقناع **يوسف** الذى أراد فى لحظة ما أن يعود إلى مصر ثانية . لكى ينقذ ابنه « **حسن** » من السجن المؤبد بعد أن أدين لاشتراكه فى إحدى قضايا الإرهاب ، التى قتل فيها الدكتور أبو **الفضل** عميد كلية الحقوق بواسطة جماعة من الجماعات الإرهابية الدينية .

المكان ـ بقعة مجهولة تشغل شركة « د . س » السياحية جزءاً كبيراً منها ـ أقامت عليها تلك الاستراحة السياحية الكبيرة التى تضم فندقاً وبهواً ، وصالة دومينو وملاعب كروكيه ... إلى جانب منشآت أخرى لراحة النزلاء الذين يأتون إليها من جميع أنحاء العالم للراحة والاستجمام بعد عناء الحياة .... ومن شروط مؤسسة « د . س » الا يعرف النزلاء موقع المؤسسة على خريطة العالم ، فيظن البعض أنها فى الصحراء ، ربما صحراء نيفادا أو الصحراء الكبرى ، أو أية صحراء أخرى .... والعاملون بالمؤسسة أيضاً لا يعرفون موقعها الحقيقى ....

الزمان ـ ليس له تحدد واضح ، فمنذ حضر النزلاء ، وهم لا يعرفون موقعهم من الزمن ، فالأيام غير محدودة والتقاويم غير موجودة ، ولا يوجد من يستطيع تحديد أى تاريخ ، مثلما لا يوجد من يستطيع تحديد موقع تلك الاستراحة السياحية الفخمة من خريطة العالم . ويعلن اللواء **الحوت** ليوسف ، وهو واحد من الأفيال ـ حيث كان يعمل مديراً للمباحث فى مصر ، وأتى للاستراحة بعد أن استغنت عنه الحكومة المصرية لفشله الذريع فى مقاومة الإرهاب فى مصر ـ أن شركة « د . س » السياحية صاحبة المكان هى فى الحقيقة وكما أيقن من تحرياته التى قام بها ليست إلا مؤسسة مخابرات على مستوى ـ وصفه **الحوت** ـ بأنه رهيب ويفوق أى خيال . إنها ليست إلا معملاً لأبحاث عينات من البشر بعد أن تزعزعت ثقة أصحاب السلطات فى المبادىء والشعارات السياسية ، وأصبح لا يوجد أمل فى السيطرة على الناس بعد أن فشلت الديمقراطية وسياسة الاعتماد على الدين ، وأصابت الشيوعية الأزمة ، ولم يعد هناك مفر من استخدام الأساليب العلمية والتكنولوجية الحديثة التى تعتمد على دراسة الإنسان .... ويقول اللواء **الحوت** :

« نحن هنا عينات من لبشر اختاروها للدراسة والتحليل هذا هو الهدف ، ولسوف نبقى هنا حتى تنتهى هذه الدراسة إلى نتيجة . اننا لسنا اكثر من فئران اوخنازير هندية يستخدمونها فى المعمل .. »

وبينما يرى اللواء الحوت ذلك ـ إلا أن أياً من الآخرين يشغل نفسه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بتلك المسألة ، فكل من أفراد المجموعة لم يشغله شيء من الماضي إلا يوسف منصور » . وبذلك اشترك معه في طرح جميع ما كان يشغله ، أوداب على مناقشته في أمر ابنه « حسن » الذي سجن بسبب الجريمة التي اشترك فيها . وسرعان مايتحول - في ذلك العالم - رجل المباحث إلى محلل سياسي يرى أن السلطة في كل الدول واحدة ، إنها نفس السلطة سواء كانت في واشنطن أو في موسكو أو في برلين .

وعندما يصل « **يوسف** » إلى الاستراحة يعرف من « ميرزا القلكي » وهو من سلالة الطبقة الغنية التي طاردتها ثورة يولية ، ونزعت نفوذها السياسي والاقتصادي أن النزلاء هنا أغلبهم شخصيات غير عادية ، وحضورهم إلى هذا المكان يعني أنهم مروا بظروف غير عادية ، لكنها تختلف من شخص إلى آخر . ومنذ البداية يكون ارتباط البطل **يوسف منصور** باللواء **الحوت** الذي يبادر لكي يفك له الكثير من الطلاسم المحيطة به . ويتجاوز ذلك إلى مسائل أخرى تخص حياة يوسف الخاصة وأسرته ، وذلك بعد أن يقنعه بالابتعاد عن المنشآت الخاصة بالإستراحة ، أو الذهاب بعيداً وسط الصحراء خشية المراقبة والتصنت .

وتلك بداية المفاجأة التي جعلت من المكان الذي تصوره « يوسف » سبيلاً للراحة ، شيئاً آخر ، تحول أمامه إلى حلبة صراع أخرى عمادها فك طلاسم حياته المتعددة ، وإدراكه لحقيقة الشخصيات الموجودة حوله ، وكلما انفرج سرٌ زاد شغفه بضرورة فك بقية الأسرار حتى يتحول بذلك سجن ابنه إلى أكبر لغز ، يجب عليه أن ينهيه بأكبر سرعة اعتماداً على معونة اللواء الحوت بعد اعترافه الأخير ، فهو المسئول الأول عن تحريك الضابط « زياد الأسمر » نحو التماسه النهائي إلى الجماعات الإرهابية التي سلمت له مقودها ، والتي عن طريق إحداها جُنِّد « **حسن يوسف منصور** » ، وكان زياد الأسمر هو المسئول عن حسن يوسف ، وعن جريمة قتل الدكتور أبي الفضل عميد كلية الحقوق الذي سجن بسببها حسن الابن الوحيد **ليوسف** ، والذي تحطمت حياته بسببه . تحول الجميع أمام **يوسف** إلى ديناصورات جديدة أو أفيال على رقعة الشطرنج ، بل إنهم كانوا أفيالاً وتحولوا الآن إلى مجرد لاعبين للدومينو يرددون مع خليل عبارته المأثورة « **يا أهبل من عليها ترلم ترلم .. ترلم** » .

لقاء **يوسف** باللواء **الحوت** هو البداية .. بداية الاكتشاف وتحديد الرؤية ، لكن بعد أن أصبح حسن ليس ابنه بتحوله إلى شخص آخر يتهم أباه بالكفر ، وأمه بالكفر والتبرج ، ويتبرأ منهما إلى يوم القيامة . ويرى أن السجن أحب إليه مما يدعوانه إليه . ويزداد الاكتشاف وضوحاً بعد كل لحظة يعيشها « يوسف » في تلك البقعة الخارجة عن الزمان والمكان . والقضية ليست عبثاً ، فهناك قوى غيبية أومتيافيزيقية أو كونية تحرك جميع الخيوط لكي تقع مثل هذه الأحداث ، وهذه القوة عمادها المباحث والتخابر ، وتشابك العلاقات في تلك البقعة المجهولة .

وفي أماكن أخرى يسرد المؤلف أمامنا تاريخ يوسف منصور كله منذ أيام طفولته والصور المختلفة لحياته الطفولية مع أبيه قبل أن يموت ، وأمه كوثر هانم ، وعلاقة أبيه بجارتهم « فاطمة هانم » وعلاقته هو بزوج أم لطيف صبري ، الذي تزوج أمه منعاً للإشاعات ، وتنفيذاً لأوامر أخيه الشيخ عبد السلام صبري شيخ الجامع الأزهر ، عندما كانوا يقيمون

متجاورين فى حى جاردن سيتى ، بل إن يوسف يفاجأ بأن آدم ريشفسكى ، وهو أحد النزلاء فى ذلك الموقع الخارجى عن حدود الزمان والمكان ، والذى قال عنه اللواء الحوت إنه يهودى وأسلم على يد الملك فاروق ويعرفه ، بل إنه يعرف شيئاً غير قليل عنه ، وعند هذا تقع المفاجأة الثانية ، وربما يكون ذلك هو السبب الذى يجعله يتراجع عما اعتزمه عندما قرر العودة إلى مصر ثانية من أجل إنقاذ ابنه من السجن ويدور الحوار التالى بين « آدم ريشيفسكى » ويوسف . يقول آدم :

ـ لقد مضى وقت طويل نسيت فيه كل شىء .. ولم أعد فى حاجة إلى أن اتذكر .. أنت تعرف أن أيامنا هنا تمضى فى اللعب ، لا يعرف لليوم اسم ، ولا للشهر اسم ، ولا نذكر السنة ، ولا نهتم بالمواقيت والفصول ، ولكن مجرد أن رأيتك ظننت أنك تعرف العبرية ، وسألتك لكنك قلت إنك لاتعرفها .. وتذكرت على مهل أنك لم تفهم كلمات بسيطة من العبرية . كلمات عاطفية مثل :

« انى اوهيفيت اوتخا »

وابتسم آدم وسأل يوسف :

ـ اتعرف معناها ؟

تمتم يوسف فى دهشة

ـ لا !!

قال آدم باسماً بصوت مبهم

ـ كانت جابى اشكنازى تقولها لك يوما ما .. قبل أن تضحيا بحبكما من أجل اسرائيل .

أطرق آدم برأسه لحظة وأغمض عينيه ثم فتحهما وصوبهما إلى يوسف .. أضاف والحزن فى عينيه لمعة مغامرة باردة .. قال :

ـ ضحيتما بحبكما

همس « يوسف » فى دهشة

ـ انا لم اضح .

قال آدم فى هدوء مريب

ـ هى ضحت وهى تعلم .. وانت ضحيت ولا تعلم .

عند ذلك وجد يوسف نفسه محاصراً وقد أحبكت عليه الحلقة من كل ناحية . استعاد قصة حبه للفتاة اليهودية الجميلة المهاجرة من الإسكندرية مع أسرتها فى بداية الأربعينيات عندما ركز المحور هجومه على الاسكندرية . هاجرت أسرتها إلى القاهرة خوفاً من الألمان ، وبعد فترة هاجرت أسرة جابى اشكنازى إلى اسرائيل ، وتلاشى ذلك الجانب من حياته . وكان قد نسى أنه كتب عن حبه لهذه الفتاة الجميلة عبر قصة قصيرة ذكر بها طرفاً من حياته معها .

وسرعان ماتتراخى مقاومته لذلك المكان المجهول ، والذى عزم على أن يأتى إليه من أجل الاستجمام والراحة . لكن فى البداية عملت أحاديث واعترافات اللواء الحوت كمنبه شرطى ظل يحفزه لفترة على ضرورة العودة لإنقاذ « حسن » من السجن ، برغم أن حسن كان قد هجره وانتمى إلى جيوش الله كما يعتقد . كما أن علاقته بزوجته « زينب » كانت قد تدهورت بعد أن ذاب حبهما فوق صخرة الحياة ، فهجرته بعد ضياع « حسن » ، وكانت مشورة صديقه « مراد » لقضاء تلك الإجازة التى بدت فى النهاية أنها ستكون طويلة ، فهو تعب ومرهق ، وجميع مادار حوله فى المكان كان يستفز فيه حالة الإرهاق والشعور به ، خاصة كلما استعاد مرارة الأيام الماضية ، حيث كان يظن أنه لن يستمر هناك ، ولقد جاء وهو يحس بالغربة ، لكنه أصبح الآن اليفاً ومألوفاً لعدد غير محدود من رواد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المكان . وكانت تلك الأحاديث بمثابة الجدار الذى سقط أمام عينيه ليكشف له الواقع وماغفله منه ، ومن ثم كان لابدله أن يمر بحالة من الصراع والألم الشديد قبل الوصول إلى التطهر المطلوب .. وقبل أن يحدث الاندماج ، أى قبل الدخول فى الفردوس .

ولعل القارىء المتأنى للأفيال يجد نفسه فى النهاية محاصراً بعدة

ملاحظات هامة وفنية .

٢١ ١ ــ الرواية - الأفيال تنتمى لذلك النوع من الأعمال الذى تدور احداثه حول وجود شخصية واحدة - البطل - فهى رواية البطل الواحد ، وتدور حول وجوده وأزماته مع بقية الشخصيات . والكاتب لم يتبع فى سردها الأسلوب التقليدى ، بل إنه كان يلقى الضوء على أية مساحة يرى وجوب التوقف عندها ، دون اتباع للتسلسل الزمنى .

٢ ــ ثمة تشابه كبير لا يمكن أن يخطئه من تتبع أعمال « فتحى غانم » بين كل من شخصية يوسف ، وإحدى الشخصيات الأخرى التى رسمها « فتحى غانم » فى مرحلة سابقة . فيوسف فى الأفيال يتشابه مع بطل رواية « الغيبى » التى نشرها الروائى أوائل الستينيات ، فهو شخصية ليست مبادرة ، ويتوقع دائماً أن يكون تحت تأثير الأفيال . وموقفه من زوجته زينب أو من ابنه حسن يعبر عن ذلك . وكذا موقفه من « مراد » صديقه الذى عرض عليه الهجرة إلى تلك البقعة النائية - مقبرة الأفيال - يؤكد ذلك أيضاً ، ، فضلاً عن موقفه من اللواء الحوت وبقية الأفيال - أو الديناصورات .

٣ ــ وهناك ملاحظة هامة جداً تتمثل فى ذلك الحضور الدائم أو المستمر للمؤلف فى الرواية . ولعل البعض يتفق مع هذه الملاحظة التى ربما تتأكد فى أعمال فتحى غانم الأخرى . فالمؤلف - أو الروائى - موجود دائماً وراء شخصية من شخصيات عمله الفنى . وقد تكون تلك سمة من سمات أعمال فتحى غانم ، وهو ما يجعل البعض يضع أعماله داخل دائرة الأعمال التى تعبر عن التجارب الذاتية ، مما يشكل أحد عيوب روايات غانم ، لكنى لا أرى فى ذلك عيباً ، وهو ما يعود إلى تشابك الرؤى والتركيبة الشديدة فى أعمال فتحى غانم . وأهمية القضايا التى تطرحها ، والمضمون الذى تدعو إليه .

٤ ــ يلاحظ بوضوح شديد أن (الأفيال) تزخر بالآراء السياسية والفكرية مثل آراء « ميرزا الفلكى » الذى أورد الكاتب رؤيته على لسانه فيما يسمى بالطبعة الجديدة ، أو طبقة البترودولار التى أعطاها وصف الدورة التى تأكل كل شىء قديم دون أن تضيف جديداً . فهم يحلمون بوراثة الأغنياء القدامى دون أن يعانوا مهاناتهم ، من جعلهم يفسدون كل شىء ، إلى جانب آراء اللواء الحوت حول التعاون بين أجهزة المخابرات المختلفة ، وتجاوز ذلك بالتنظير لمسألة الديمقراطية والمذاهب السياسية المختلفة .

وفى النهاية - فإننا نرى أنه على الرغم من كثرة التفاصيل التى أحاط بها الكاتب شخصياته الأساسية - إلا أننا رأيناه يوضح لنا موقفه من قضية الإرهاب والجماعات الإرهابية وكيف تتكون وعملية التواطؤ التى تتم من أجهزة الأمن فى أثناء نمو تلك الجماعات وتدريبها وتسليحها ، والهدف من تركها تنمو وتقوى واضح كما جاء على لسان اللواء الحوت . لكنه يقول أيضاً - إن الإرهاب ليست له حدود ، ومادام قد سمح به فمن الصعب السيطرة عليه ، فهو يُغرى رجال البوليس بممارسته ، وممارسة الزعامة التى يفتقدونها . غير أن

الكاتب لم يطرح الديمقراطية - صراحة - بديلاً عن الإرهاب .

إن ما دار بين شخصيات الرواية - الأفيال - من مناقشات سياسية لم تتجاوز وضعيتها ، وظلت مجرد حوارات تدور بين الأفيال بعد أن تركوا حلبة الصراع الحقيقي ، وجلسوا مستمتعين بالاسترخاء على طاولة الدومينو أو ساحة ملاعب الكوركيه ، مرددين مع خليل عبارته المأثورة .. « يا أهبل من عليها ترلم .. ترلم .. ترلم » .

وحقاً فنحن نرى كم كانت تلك العبارة الأخيرة العبثية في نفس الوقت تنطبق على « يوسف » كما تأكد هو من ذلك بعد لقائه بآدم ريشفسكي وفاطمة هانم ، التي كانت لا تزال تحتفظ بعصا أبيه حبيبها الذي لم تنسه رغم طوال السنين ، مما جعله يزداد لها إكباراً - فزينب لم تحتفظ بحبه مثلما تحتفظ فاطمة هانم بذكرى أبيه ، فهي لم تتزوجه ، ولم تطلب منه ذلك . حقاً كان يوسف كما يقول المؤلف « أهبل من عليها » . وكم كان بقية الأفيال يمثلون ويتمثلون تلك العبارة التي كانوا يتلقونها بود ولا مبالاة في تلك البقعة النائية الساقطة من حساب الزمان والمكان .

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

الـــداخـــلى طـــه

« مقامات الفقد والتحول
تعـدد الرؤى / تـوحد القصد

رواية « مقامات الفقد والتحول » تتعرض لعالم متباين أشد التباين ، زاخر بالأحداث والوقائع ، ملىء بالمواقف والشخوص الفنية بزخمها وإيقاعها المتوثب والفاعل على درب الحياة : فلا بطء ولا تباطؤ ، إنما هى الحركة الديناميكية تدفع بهذه الشخوص إلى أقدارها المرسومة ، وخطاها الموجهة سلفا .

لا يملك الكاتب ــ إزاء هذا ــ إلا أن يدع هذه الشخوص تندفع أوتتدافع ، من تلقاء نفسها ، تحقق ذاتها ، تكتمل وتتكامل فى نسيج من العلاقات والمواقف التى لا رابط بينها إلا البناء التفكيكى ــ لا التركيبى ــ كما يتوصل الدكتور رمضان بسطاويسى ، فالرواية ــ بناء ــ ومضات ضوئية كاشفة تتسلط مرة هنا ومرة هناك على مساحة واحدة محددة ومحكمة تشير للحبكة الروائية والوحدة المكانية .

مع أن خط النمو الرأسى بالأحداث مفقود بالمرة ، والافتقار إلى حدث رئيسى ينمو ويتصاعد إلى ذروته ماثل كل الوقت ، إلا أن المواقف المتناثرة المستقلة التى تنهض عليها هذه الرواية تمثل ــ فى النهاية ــ وحدة عضوية متماسكة تتجاوز الأبنية الروائية التقليدية السائدة . وأول ما يجبهنا من هذه المواقف مقام القرب : « لا يشهد المقام إلا من استقام ، ولا تحصل المحبة إلا بعد حصول اليقين ، فعليك بدين الحب أنى توجهت ركائبه » .

مقام يمثل ــ من خلال توالى أحداثه ــ طقوس الموت وظهور الكرامة والدفن ومردود هذا كله على أهل القرية على اختلاف مستوياتهم وتوجهاتهم ، كما يذهب الدكتور مدحت الجيار :

من خلال الاحتشاد لهذا الموقف ــ تصويراً ــ يتشكل لدى المتلقى طريقان يشتتان انتباهه ويتنازعان استغراقه لكنهما يصنعان ــ فى النهاية ــ شكلا من أشكال التقابل المستهدف .

طريقان متغايران كل التغاير ، متباينان كل التباين : طريق الروح ، وطريق الجسد

الأول مضيّ وارتقاء وأبد ، والثانى تراجع وتدنٍ وتوقف

هل كان الروائى سعيد عبد الفتاح الحاضر الغائب إبان عملية الاستغراق الإبداعى يعى قيمة هذه البنية الفنية فى مستهل روايته « مقامات الفقد والتحول » ؛ عندما يرسم هذه المقابلة الفيزيقية : الجموع الهادرة التى تحمل نعش الخواص فى جلبة وصخب وإعلان ، بل وتشهير فى طريق صاعد مكشوف وواضح ، فى مقابل الفرد « السكرى » وهو يتراجع بالبنت لطيفة فى استخفاء وتستر ، دون جلبة أو صوت بعيداً عن الأعين فى طريق هابط متدن ومنته بحجرته المغلقة غير المكشوفة كسجن ألحياة .

إنه الارتقاء مقابل التدنى ، لكنه ليس — أبدا — الجنس رمزاً للتواصل والديمومة ، مقابل الموت رمزا للانقطاع والعقم .

تنسحب الافتراضات سلفا وتبقى الحقيقة التى تقبل كل الاحتمالات الممكنة والتفسيرات المقبولة ، وتستجيب لكل الرؤى ووجهات النظر المختلفة ؛ فالشخصية المحورية « صالح الخواص يفجر بموته قضية الولاية كما يشكل بحياته ومالابسها من ملابسات إشكالية موقف الآخر منه ومدى انجذابه أو نفوره .

والكاتب عندما يشكل هذه الشخصية يضعها فى هالة من الضبابية ويضفى عليها غلالة من الغموض الساحر ، لهذا تبقى حقيقته عرضة لكل الاجتهادات الممكنة ؛ فهو رجل بسيط للغاية يمتهن صناعة الأوعية من الخوص ، لا يفوته أن يقرن العمل بالعبادة ؛ تعمل يداه بدربة ومهارة وإتقان فى حين يلهج لسانه بتلاوة الأوردة المعهودة والأدعية المأثورة ، وكل فعل عنده له ورده ، كما أن لكل حرف ورده أيضا هو مزيج متناصف من قدرين متساويين . قدر من الأخذ بالأسباب وقدر من التوكل المفضى إلى التسليم ، لا يطغى جانب على جانب . فإذا غلب جانب الدين — للحظة ما — فلصالح الدنيا ، وإذا غلب جانب الدنيا فلصالح الدين . كلاهما يمسك بتلابيب الآخر ، لكنهما — فى النهاية — يشكلان كفتى ميزان والشيخ صالح الخواص يضع قدما فى الأولى وقدما فى الأخرى ، يراعى هذا طول الوقت ويحرص عليه كل الحرص فيتحقق له الاعتدال ويستقيم له الطريق ، فإذا كان هو المشغول بأوردته وأدعيته وعالم الخلاص والقرب هو أيضا المقيد بزمانا ومكانه ، ولهما عليه — كما لهما على غيره — سطوة الإلزام والخضوع للأحكام ، هو ينجذب لأشعار توفيق الطويل بنفس القدر الذى ينجذب فيه لأوراده وأدعيته وكأنها امتداد لها .. قد يتلقى هذه الأشعار بتأويل نفسه ويطوعها لمرام ومقاصد ، وقد يمضى بها فى دروب نائية ومسالك غير مطروقة ، بعيدة عن مراميها الظاهرة ومضامينها القريبة ، لكنه — مهما كان هذا أو ذاك — فى حاجة إلى هذه الأشعار كما هو فى حاجة إلى أورده يقبل عليها بنفس القدر من الانجذاب ، لا يجد تغايرا فى المشرب ولا تعارضا فى القصد .. الكل صدق وذوب وفناء .

هو يطرب لأشعار توفيق الطويل ويهتز شوقا عند سماعها . سأله سامبو يوما : لماذا لم يحضر توفيق الطويل مجلسك يا عم الشيخ صالح . ورغم أن سامبو أدرك — بعد فوات الأوان — أنه جاز منطقة لا يحق له جوزها فقد أجابه شيخه : — الوصال بينى وبينه لا ينقطع .

هكذا يترك الكاتب كثيراً من المواقف مفتوحة ، تحتمل أكثر من

احتمال ، وتخفى خلف الظاهر باطناً أو تظهر من وراء الباطن ظاهرا .

و إذا كان الكاتب قد مضى بعيداً برافد آخر من الروافد واعطاه بعداً خاصا فذلك لأنه يرى فى سامبو إمكانية أن يكون امتداد للشيخ وهذا يستدعى رصد كل التداعيات بعد موت الخواص وانعكاسها على شخصية سامبو ، ولهذا ترك لهذا الرافد أن يتعمق ويتقدم على غيره من الروافد المواكبة .. **زين نصار** قبل الفقد تتكبل طباعه بل قد يتصرف بأريحية بتأثير خفى صادر من الشيخ **الخواص** وكأنه مدفوع بقوة سحرية أو كأنه فقد الإدراك والتمييز ، فيزوج ابنته من هذا السامبو الذى لا يعرف أحد له أصلا ، الذى لا راح ولا جاء ، مجرد تابع أو أجير أوخادم فإذامات الخواص وتلاشى تأثيره انطلق المارد من قمقمه فعدا على سامبو ، انتزع منه الزوجة والبيت والأرض وتركه شبه مخبول فاقد الاتزان يقطع القرية طولا وعرضا يثرثر بما لا يعى ويهذى بما لا يعقل ، فهل الوصول بسامبو إلى هذه الحالة يعتبر إسقاطا ذكيا على حالة الإنسان المصرى البسيط بعد نكسة ١٩٦٧ حيث يربط الكاتب بين هذه النهاية الحزينة لسامبو ، وبين انتهاء الرواية فى يوم حزين أيضا وهو يوم ٥ يونيو .

كل الروافد الأخرى التى نأت بعيدا ، أو قريبا من هذا الرافد ، قد عادت تتناوب القرب والبعد فيما بينها .

رافد **السكرى ولطيفة** وإن كان قد انقطع بموت لطيفة حرقا فى حجرة **السكرى** بعد التواصل.إلا أن السكرى يمضى به بعيداً لنعرف أنه **ابن زين نصار** سفاحا من مزيونة بائعة الطماطم ، وأن **اولاد عجور** أقسموا أن يجعلوا من هذه الحكاية نهاية لـ**زين نصار** الذى كان وراء سقوط ابنهم على عجور فى انتخابات مجلس الأمة .

ورافد **سميحة وحنفى الخطيب** . رمز للعقم وارتباطه بالخرافة يعود به الكاتب وقد ارتسمت الفرحة ــ لأول مرة ــ على وجه **سميحة** بعد انقطاع العادة الشهرية واقتراب الأمل بعد أن شقت المقابر فى غبشة الفجر ، وخطت فوق ثعبان ميت سبع مرات ، وغطست فى بئر مهجورة ومسكونه ثلاث مرات .

ورافد زوجة **احمد الدكماوى** المضروب على يافوخه يأتى به الكاتب فى ثورة التلقى عضا وهو يقود زمرة من الأولاد وفى أيديهم الأغطية النحاسية . يرددون على إيقاعها خلف : **يا بنات الحور الحور سيبوا القمر للنور ، يا بنات الحور الحور سيبوا القمر يدور ، يا بنات الجنة الجنة سيبوا القمر يتهنى ،**

ورافد توفيق الطويل وأشعاره وعلاقته بالشيخ صالح الخواص ، والوصال الذى لا ينقطع بينه وبين الشيخ ، وأنه يمثل بمواقفه للتنوير والوعى والإدراك لما يحيط بالوطن من مؤامرات تجره إلى نهاية مخطط لها سلفا .. هذا الرافد يتوقف به الكاتب عند هذه العبارة : **وتناقلت القرية أنباء توفيق الطويل الشاعر أنه أتت إليه أخبار عن الجبهة ولما تأكد .. مات . هذا الرافد من البدء إلى المنتهى تخلل الرواية شاحبا ضئيلا ، ضحلا يكاد أن يغيض ، متقطعا يكاد أن يتوقف .**

روافد كثيرة ، تتفاوت عمقا وطولا ، ترمز لتيارات عديدة الدينى والسياسى والاجتماعلا والفكرى ، وهى ، وإن كانت تتباعد أو تتقارب ، تضيق أو تتسع ، تتقطع أو تتواصل تضحك أو تغزر ، إلا أنها ــ فى النهاية ــ تتواكب وتتعاضد ــ بوساطة دربة فنية عالية ولغة توصيل خاصة ــ لتخليق بنية روائية جديدة ، فريدة وجديرة بالاهتمام .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعد القرش

موعد مع الموت

قراءة فى رواية « التوهمات »

رواية « التوهمات » تأخذ بأيدينا ـ دون تكلف ـ لنقف جميعاً فى المسافة الفاصلة بين الموت والحياة ، فالموتى أحياء . يستدعى الراوى حكاياتهم وأمانيهم وانتصاراتهم . والأحياء على شفا الموت . إنهم معه على موعد ، بقرار من الكاتب . أو لما مر به من تجارب ـ شديدة الخصوصية ـ دفعته إلى رؤية الموت فى كل شىء .

تتكىء الرواية على بعض الوسائل الفنية . فاللغة المقطوفة من الألسنة ، والتى تعتمد عليها الرواية تحمل فى طياتها مخاطرة كبرى ، نظراً لسريانها بيننا ، بما لا يترك للعمل أى قدر من الدهشة ونحن نطالعه ، ثم إن المعاناة الخاصة للمؤلف منزلق آخر قد يقع فيه ولا يخرج منه ، إلا أنه توارى بعيداً ، وكبت آلامه ـ وخدعنا بذلك الراوى الشعبى خفيف الظل ، حيث راح ـ حاملاً ربابته وموته ـ يحكى قصص موتاه ، لدرجة لا يشعر معها القارىء بأنه يقرأ رواية . ولكنه يشاهد الحياة ، وينفعل بها ، ويتفاعل معها ، وتؤكد الرواية أيضاً مدى مرونة اللغة العامية وعدم استعصائها على التكيف مع النسيج الروائى .

ولأن الموت لغز يحاول كل منا أن يفهمه ، أو يقترب منه ، فإن كل كاتب ينظر إليه ـ بعين واحدة ـ فى انتظار ما يمكن أن تتمخض عنه التجربة .. ولعبد الحكيم قاسم تجربة جيدة فى روايته « طرف من خبر الأخرة » . وقد تعرض خيرى عبد الجواد لأزمة نفسية ، فكتب قصته « وقائع موت أمى » عام ١٩٨٥ ، ونشرت ضمن مجموعته الأولى « حكايات الديب رماح » ، وفى هذه القصة تعامل مع « ما حدث » بحرية شديدة ، ما دام الفن يتطلب ذلك ، لدرجة انه لا يتردد فى البوح بالخصوصيات المتعلقة بالسيدة امينة ، كوصف صباها ، وجمالها ، وانوثتها الفياضة قبل ان يهاجم المرض اللعين .. ففى مشهد اسطورى معبر يقول « .. وكم مرة اغراها الماء

فخلعت ملابسها ورمت بدنها الصغير فى حضن النهر ، الذى يعلم ذلك واحد فقط لمحها ذات مرة تستحم . ولمحها ذات يوم ترمح رمح اننى النعام فى السهول وهاله جمالها حين التفتت وراءها فتربص بها ، وصار يتعقبها ، ولما احست بانفلات انفاسها ، وانحلال رجليها كان قد تحول إلى ريح دخلت اول ما دخلت ، إلى صدرها فتكور ، وانتفض لها ثديان يطلان من ثنايا قميصها الصغير فانفتق ، ونظرت فرات نفسها كما فتيات البنادر اللاتى تطل اثداؤهن من غير حشمة . فاحمر وجهها الأبيض الشارب حليب الشمس واخضرت عيناها بلون البرسيم . واحمرت شفتاها بلون ثمار الخوخ ، وسار يمشى فى بدنها فيرسمه رسماً يسر الناظرين ، ثم كر راجعاً إلى وجهها فكوره وختمه عند خدها واسفل ذقنها .. » .

ولم يتردد المؤلف فى إضافة هذه القصة إلى الرواية ، لقرب سياقها من « جو » الرواية ، وهذا التصرف يثير تساؤلاً حول فصول الرواية ، فهى — فيما ارى — لا تتأثر بحذف فصل ، أو إعادة ترتيبها من جديد ، بما يوحى بأنها قصص منفصلة ، وإن كان الراوى — وربابته — قاسماً مشتركاً فى معظم الفصول عدا الفصل الأول « وقائع موت اننى » ، لأنه كتب — ونشر — قبل أن يشرع المؤلف فى كتابة الرواية .. ويبدو أنها ارهقته بما فيه الكفاية . واثقل الموت — وما يثيره — قلمه . فاكتفى بتلك الفصول القصيرة . على أن « يطعمها » بالقصة المذكورة .

لقد كان خيرى واعياً بتعامله الفنى مع التراث ، ممّا اعطاه قدراً هائلاً من الثقة ، وربما الألفة ، إلا انه وقع ضحية لذلك التراث فى بعض المواضع وخاصة تلك التى لا تتحمل التكرار او السجع بلا داعٍ ، او التقليد الحرفى للتراث المكتوب ، او — فى احيان قليلة جداً — « الاستظراف » فى غير موضعه ، وإن كان السجع قد ادى دوراً فنياً فى مواضع اخرى كما فى هذه الفقرة : (أكله التمساح . ورأيت نفسى داخل قاعة مظلمة ، فلا لها ضبة ولا مفتاح ، هذا ما رأيت يا أولادى ، والحكم لله العلى الفتاح)

وتتعاطف الرواية مع المرأة عموماً فى إطار يظل فيه الجنس باعثاً ومحركاً ، فهو يلخص عنفوان الحياة ، وانكسار الموت . وفى فصل قصير بعنوان « ولد يموت » يجتمع هذا الثلاثى (الحياة ، والموت ، والجنس) فيسخر سعيد فرجانى من اصدقائه (التلامذة) ويعايرهم بأنه يكسب من عرق يديه ، ولا يأخذ « المصروف » من أهله مثلهم ، وكان الجنس وسيلة أخرى ليثبت لهم انه أكثر منهم فهماً للحياة ويضبطه أبوه مع امرأة على السطح فيسبه ويهدد المرأة بفضحها عند زوجها ، ويضيق الولد بالحياة وينتحر ، وقد تم (ختان) هذا الفصل بالقوة ، ولولا ذلك ما صدرت الرواية .

فى نهاية المطاف يتعب الراوى ، أثقلت كاهله الربابة والموت ، فيواجه نفسه — ويواجهنا — بالسؤال : هل تخاف الموت يا من نذرت نفسك لموتاك وغنيت موال الموت ؟ .. وكانت الربابة قد سقطت من يده ، كان يدرك أنها النهاية ، فجلس مستعداً لذلك الضيف الذى طالما حكى للناس عنه ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

س . ا

بابيت .. والشارع الرئيسى

سينكلير لويس

بعد اربعة قرون كاملة ردت أمريكا الاعتبار لواحد من أعظم كتابها الروائيين فى النصف الأول من القرن العشرين وهو الروائى **سينكلير لويس** أول أمريكى يحصل على جائزة نوبل فى الأدب بعد أن كان **لويس** قد أحيل إلى قائمة الكتاب « غير المقروئين » .

جاء رد اعتبار **لويس** بإذاعة الأنباء عن إعادة طبع أهم عملين له وهما (الشارع الرئيسى) و (بابيت) ليتخذا مكانهما فى المكتبة الأمريكية الحديثة جنباً إلى جنب أشهر الكتاب الأمريكيين مثل **ميلفيل وفرانسيس باركمان وإديث وارتون وثورو ومارك توين** .

ولد **سينكلير لويس** عام ١٨٨٥ فى إحدى مدن ولاية مينيسوتا الأمريكية حيث لايزال مواطنوها يحتفلون حتى الآن سنويا بـ «يوم **سينكلير لويس**» .

بدأ **لويس** حياته الأدبية بنشر عدة أعمال روائية صغيرة قبل أن ينجز عمله الأساسى : (الشارع الرئيسى) وهى الرواية التى صدرت عام ١٩٢٠ وفيها وجد القراء الذين كانوا قد اعتادوا قراءة قصص الفضيلة والتضحية فى حياة سكان المدن الصغيرة أنفسهم أمام عالم **لويس** الجديد من خلال مدينته الخيالية **جوفر بريرى** التى تصور واقعا مختلفا تماما .

وبعد عامين صدرت **لسنكلير لويس** روايته الثانية الشهيرة (**بابيت**) التى يرمز بطلها **جورج بابيت** الى هذا النوع من رجال الأعمال الأمريكيين الذين يتحدثون بلا هدف ولا ينجزون أى عمل .

غير أن أعمال **لويس** التى حققت مع نهاية عقد العشرينات أكثر المبيعات ، لم تقتصر فقط على تصوير واقع أمريكا من خلال هذه الشخصيات بل انها امتلأت أيضا بالحوارات المكتوبة باللغة الدارجة لغة الحياة اليومية فى مدن أمريكا الصغيرة . غير انه فى الوقت الذى فاز فيه **سينكلير لويس** بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٣٠ كان قد انحدر إلى طريق الادمان . مما اثر على إمكانياته

الإبداعية وخلال الأعوام العشرين الأخيرة من حياته لم ينشر سوى ٩ روايات أثارت استياء القراء والنقاد على السواء .. وظل هكذا حتى مات وحيدا فى روما عام ١٩٥١ وماتت شهرته معه .

غير أن ذلك لم ينفِ تأثيره على الكتاب الأمريكين فقد اعترف **وولف** بفضل واقعية **سينكلير** على كتاباته . وأخيرا قام **جور فيدال** بتقييم شامل للمكتبة الأمريكية الجديدة المخصصة لأعمال أشهر الكتاب الأمريكيين بما فى ذلك كتاب الرواية .. فذكر فى معرض تقييمه أن **سينكلير** كان يتمتع بقدره **بلزاكية** على وصف الأشخاص والأماكن .

روايتا (**الشارع الرئيس**) و (**بابيت**) أصدرتهما حديثاً دار بنجوين فى سلسلتها (كلاسيكيات القرن العشرين) .

مأدبة فى الحديقة

جورج كونراد

صدر عن دار فابر البريطانية للنشر أحدث كتاب لأبرز كتاب ومفكرى المجر **جورج كونراد** بعنوان (**مأدبة فى الحديقة**) . **وكونراد** المفكر السياسى والفيلسوف والروائى ، يجمع فى كتابه الجديد بين الرواية والمقالة السياسية . وهو عبارة عن تأملات فى ماض **كونراد** نفسه ، يتنقل فيه بين المقال والوصف الحى لشخصيته ، وبين الحلم والذاكرة فيظهر العمل فى النهاية عبارة عن رواية حول رواية تدور أحداثها فى عقل البطل **ديڤيد كوبرا** الذى يحمل العديد من صفات **كونراد** نفسه تبدأ الأحداث فى حديقة وسط بود ابست **بديڤيد كوبرا** وهو يستعد للكتابة ... وفى هذا المكان يسترجع **كوبرا** ذكريات ماضيه ويبدأ رحلة استكشافية فى وعيه . ويصبح مسرح الأحداث هو حياته . أما أبطال الرواية فهم أصدقاؤه وأقاربه .

ومن خلال عدد من الراوين - بحيث يختلط أحيانا على القارىء معرفة أى منهم يتحدث - ومن خلال القفز بين أزمنة وأماكن مختلفة ، يوحى **كونراد** بمدى الاضطراب الذى عايشه فى ماضى حياته .

ومع ذلك فإن خطوط القصة تبدأ واضحة من خلال ثلاثة من أصدقاء الدراسة المجريين اليهود .. **ديڤيد كوبرا** الكاتب ، **وجانوس دراجومان** وهو عالم اجتماع والمخرج **أناتول تومبور** وقد وُلد الثلاثة عام ١٩٣٣ وعايشوا عصور الشيوعية والثورة عليها .

وتبدأ الأحداث فى العقد الماضى (الثمانينات) قبل وقت قليل من انهيار الشيوعية أثناء عصر الحرب الباردة ، وتدور حول قصة حب ثلاثية ... **ميلتيرا** الأم الجذابة الحالمة التى تتزوج **أناتول تومبور** المخرج ولكنها ترتبط بعلاقة غرامية بصديقه **جانوس دراجومان** عالم الاجتماع الذى يخلط دائما بين مغامراته النسائية وحبه للإنسانية عموما .

ووسط هذه القصة التقليدية يحكى **كونراد** كيف انتهى الحال بجبل المفكرين من أبناء الثورة المجرية عام ١٩٥٦ .. فينجح المخرج **أناتول** فى مجاله الفنى فى حدود ما يسمح به النظام السياسى . أما **كوبرا** الكاتب فيعود إلى نفسه فى نوع من الهجرة إلى الذات ويختار الحياة على هامش الحياة بينما يغادر **دراجومان** المجر كلياً ليعود إليها فى أواخر الثمانينات وهو أستاذ بإحدى الجامعات الأمريكية .

وخلال الأحداث نلتقى مع العديد من الشخصيات أمها **جيريميا** والد **ميلنيدا** وأستاذ الأصدقاء الثلاثة وهو يهودى تائه تتخلله رغبة قوية فى اغتصاب فتاة آسيوية على الرغم من أنه فى عقده الثامن .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما بالنسبة **لديڤيد كوبرا** البطل الرئيسى الذى تدور فى ذهن كل هذه الذكريات فنرى أحلامه تقاطعها دائما صورٌ لجثث مخيفة تذكره بطفولته التى توقفت عند منظر والده عندما اعتقله الجستابو . ويروى **كوبرا** : (كان أبى يعرف كل شخص قابله فى الشارع لكن لم يجد ما يقوله له سار كما لو أنه فى مشهد سينمائى يجرى تصويره ؛ لم يكن المشهد مقلقا ، وربما لم يكن أيضا حزينا . ولكن كان مشهدا غير عادى .. ارتسمت الحيرة على الوجوه فى بادىء الأمر ، لكنها ما لبثت أن أدركت انهم يطردون اليهود) .

يهرب **كوبرا** الطفل مع أخته الى بودابست .. وهناك فى يوم وصولهما يتذكر آخر مرة زار فيها المدينة بصحبة والدته : منذ عام كانت السعادة ترفرف على المدينة .. شعرت بالضعف عندما رأيتها تماما كما يحدث عندما يرفع الستار فى الأوبرا .. كانت أمى تقف خلفى . لكنها الآن ربما تكون فى هذا القطار الذى مر توا . ظللت واقفاً فى هذه الشرفة طوال الصيف أنتظر والدىّ علّهما يأتيان إلينا .

لكن **كوبرا** ينمو من الحرب ويكبر ويكبر معه ترقبه للموت : (فى شتاء ١٩٤٤ كنت قد اعتدت أن أرى الموت على أنه مثل الحريق ، ليس هناك شىء غريب فيه .

فن الرواية

ديڤيد لودج

صدر فى لندن عن دار سيلكر آند واربورج البريطانية كتابٌ للروائى والناقد البريطانى **ديڤيد لودج** بعنوان : **فن الرواية : مختارات من النصوص الكلاسيكية والمعاصرة** .

والكتاب عبارة عن تجميع لمقالات الكاتب الأسبوعية فى صحيفة الاندبندانت البريطانية ، التى يتناول فيها حوالى ٥٠ نصا من نصوص مختارة من الروايات الكلاسيكية والمعاصرة ليعلق عليها فى أسلوب نقدى مبسط يبتعد كثيرا عن التحليلات النقدية الأكاديمية الجامدة التى لا تستهوى الا المتخصصين والدارسين .

بل أن **لودج** يعترف فى مقدمة كتابه أنه بعد تقاعده من عمله فى الجامعة كأستاذ للنقد الأدبى وجد أنه أصبح من الصعب عليه أن يستمر فى كتابة مثل هذه الدراسات النقدية الأكاديمية دون أن يكون وراءه التزام وظيفى ولذلك فقد لجأ إلى الصحافة التى حاول من خلالها أن يعرض أفكاره بأسلوب مبسط .

ويرى النقاد فى بريطانيا أن كتاب **(فن الرواية) لديڤيد لودج** هو تجربة عصرية تتميز بأنها تُعيد إلى النقد الأدبى من جديد موضوعات مثل التشويق والغموض والحس المكانى والمصادفة والمفارقة وهو فى الوقت نفسه كتاب ينتمى إلى نوعيات كتب النقد القديمة على غرار كتب **أوليفر ويندیل هولمز** التى صدرت منذ أكثر من قرن من الزمان .

ويناقش **لودج** فى كتابه « رواية الرسائل » Epistolary novel فيقول عنها إن الروايات التى كتبت فى شكل خطابات انتشرت واشتهرت فى القرن الثامن عشر كما يسهب فى شرح فنون الكتابة الروائية . وفى فصل بعنوان (الشخصية) يشرح **لودج** كيف أن الملابس تُعد من أهم عناصر توضيح ملامح الشخصية والطبقة التى تنتمى إليها وأسلوب حياتها ، بل إنها العامل الأول من عوامل توضيح الفترة الزمنية التى فيها أحداث الرواية .

كما يساهم كتاب **لودج** فى شرح الغموض حول العديد من النظريات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النقدية المعاصرة مثل البنيوية . ؛ غير أن أكثر ما لفت الأنظار فى كتاب (فن الرواية) هو محاولة **لودج** الإفاضة فى شرح الحكمة الانسانية العميقة فى النصوص الروائية ، وهو جانب افتقده النقد المعاصر تماما . فيقول **لودج** إن (الشخصية هى أهم عوامل تكوين الرواية) أما **الوصف** فى الرواية الجيدة فلا يكون مجرد وصف ؛ لأننا نقرأ الرواية ليس لمجرد محتواها القصصى بل لتوسيع معرفتنا وإدراكنا للعالم .

وفى فصل بعنوان (اللغز) . يذكرنا **لودج** بأن أعظم الألغاز هو القلب الإنسانى .

وفى (تحول الزمن) يشرح **لودج** كيف أن حركة الزمن فى اتجاه واحد هى التى تجعل الحياة تبدو مأساوية فى نظرنا إلا إذا آمن المرء بالخلود !

غير أن أهم فصول كتاب فن الرواية هى تلك التى يتناول فيها **لودج** الناقد أعمال **لودج** الروائى فيصف روايته (**عالم صغير**) بأنها رواية كوميدية أما روايته : (عمل ظريف) فهى تحتوى على عناصر الكوميديا ولكنها أكثر واقعية وجدية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الأعداد القادمة من إبداع

قصائد للشعراء المصريين والعرب :

ممدوح عدوان	ابراهيم عباس ياسين
نصار عبد الله	سيف الرحبى
محمود نسيم	احمد زرزور
صلاح والى	شعبان يوسف
حافظ محفوظ	مهدى محمد مصطفى

شـريفة الشـملان

حول عدد الأدب العراقى

كان عدداً رائعاً أقصد عدد مايو ٩٢ من (إبداع) يسعدنى أن أشكركم من صميم قلبى عليه ..

لا أخفيكم فرحتى الجزيلة به .. إذ كنا جميعاً نتوق لصوت ناظم الغزالى عبر الإذاعات العربية فلا نجده .. نتمنى أن نسمع صوته وهو يسأل راهب الدير .. هل مرت بك الإبل .... وعن البدور اللواتى كن هنا ثم رحلن .. نتمنى أن نسمع صوته الشجى وهو يسأل حبيبته : أى شىء فى العيد أهدى إليك ... ثم يعود فيقول إن أعظم ما يملك قلبه وهو لديها ... أو عند تنور الحبيبة حيث يريد رغيفاً بكفيه سنة ...

عن ذاك ، وعن كل شىء فى العراق نسأل : لماذا نحرم من ثقافات العراق .. وبأى حق نحرم من فن العراق وكتاباته وتلك القصائد الرائعة لشعرائه ... ونشتاق إلى اللهجة البغدادية الجميلة عبر تمثيلياته ومسرحياته ... وهل نعاقب أنفسنا وشعب العراق لأن للعراق رئيساً ظلمه ..

وتاريخ العراق ذاك الزاخر ، بكل الثقافات الانسانية من ملحمة جلجامش الشهيرة والبحث عن زهرة الخلود وما تظل الملحمة من روائع أدبية .. حمورابى وأول قانون كتب على مسلة .. وأول مدرسة فى التاريخ ويوم كتبوا على الطين وسجلوا تاريخ البشرية ويوم زخرفوا الكهوف والجدران

وتزدهر الثقافة الإسلامية ، وهارون الرشيد يحج عاماً وينشر راية التوحيد عاماً آخر ثم ابنه المأمون ودار الحكمة وتلك الترجمات الرائعة لأفضل الكتب من أمهات اللغات آنذاك : الفارسية والهندية واللاتينية .. وتموج بلاد الرافدين بمختلف العلوم والفنون

ويأتى غزو كبير للعراق فيحرق التتار روائع الأدب والفكر والعلم ويختلط الحبر بالدم ويتغير لون نهر دجلة ليومنا هذا.. فإن طائرات التحالف دكت مدن وقرى العراق وجنوده منسحبون من الكويت وكان قائد الطيران يتشفى ويقول « إنه يصيد العراقيين كما تصاد سمكة فى برميل » .. لقد كان الانتقام من العراقيين ومن العراق لا من رئيسه .. وكأنما نسى الجميع كل ما قدمه العراق للبشرية ...

لذا أيها السادة فى إبداع وياسيدى رئيس التحرير ، كان عملا رائعاً ذاك الذى جاء فى إبداعكم مايو ٩٢ .. احتفلت به وكأنى أستنشق رائحة طلع البصرة ، وقداح نيسان بغداد .. ذكرنى سعدى يوسف بقرية حمدان وجارتها مهيجران ، بالقرنة حيث يتعانق النهران العظيمان دجلة والفرات عناقا أبديا .. سمعت صوت الزهاوى وهو ينشد الأشعار والرصافى ... رأيت السياب واقفا عند قريته جيكور ... ورأيت بغداد الكرخ والرصافه .. سمعت تراتيل مسجد أبى حنيفة وهو يردد صلاة التراويح ، مررت بالكاظم ..

أحييكم ياأهل إبداع ياريح صدق وسط ضلالات كثيرة وأشكركم.

أحمـــد مرســـى

مونا ڤان داين
شاعرة أمريكا المتوجة لعام ١٩٩٣

وقع اختيار مكتبة الكونجرس على الشاعرة مونا فان داين ٧١ عاماً ، لتجلس على عرش الشعر ، أو لتتبوأ منصب الشاعرة الرسمية للولايات المتحدة خلال عام ١٩٩٣ . وبهذا التكريم تدخل مونا فان داين التاريخ كأول امرأة تحتل هذا المنصب المرموق منذ إنشائه قبل حوالى سبع سنوات مضت .

وتعكس قصائدها صوراً للمتعة المقتسمة وذبول أبويها فى أيامهما الأخيرة (رسائل من أب وقصائد أخرى) ، وتأملها فى تجربتها الشخصية . مع زوجها ، بالتقابل مع تجارب الآخرين (شبه تغيرات) .

وفى إعلانه اختيار فان داين قال أمين مكتبة الكونجرس « أتطلع إلى الترحيب بفان داين فى المكتبة ، وأشعر بالسعادة بصفة خاصة بأن تنضم إلينا شاعرة مرموقة تتسم بهذا الأفق الواسع للدعوة إلى تعريف الجمهور بالشعر والأدب » .

وقد رحبت الأوساط النسائية بصفة خاصة بتكريم **فان داين** وكان تعليق الناقدة المعروفة **اليسيا أوستراير** Alicia Ostriker صاحبة كتاب « سرقة اللغة : بزوغ شعر المرأة فى أمريكا » ، أن اختيار امرأة لهذا المنصب جاء متأخراً .

وتقول **أوستراير** ان **فان داين** شاعرة ذكية تكتب بتركيبة تجمع بين الحرارة والذكاء ، الشىء النادر للغاية فى الشعر الأمريكى اليوم . وتضيف البروفسور **أوستراير** ، أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة « روتجرز » أن اختيار **فان داين** ، التى ستخلف الشاعر الروسى الأصل **جوزيف برودسكى** ، الحاصل على جائزة نوبل ، هام فى جعل وجود المرأة مرئيا بين كبار الشعراء فى الولايات المتحدة ، وفى الاعتراف « بنهضة ، وانفجار شاعرات موفورات القوة فى هذا البلد » . وتستطرد الناقدة بقولها إن الوصف الشعرى لزيارة **فان داين** لأمها المقيمة فى بيت للمسنين يكشف عن « تعقيد العلاقة بين الأبناء والآباء ، وهى تفعل ذلك بطريقة

شكلانية وعاطفية عميقة فى نفس الوقت . وقد درجت العادة على استخدام الشكلانية كذريعة للبرود العاطفى ، وهو شىء لا تظهره **فان داين** على الإطلاق .

ولا غرابة إذن أن تمتزج فرحة **فان داين** بتكريمها بالفخر بما يحققه هذا التكريم من تكريس لمكانة المرأة فى خارطة الشعر الأمريكى فى القرن العشرين . فإن قراءة مجموعة واحدة من مجموعاتها الشعرية كفيلة بالتعرف عليها كشاعرة تعنى باهتمامات المرأة العادية ، والكشف عن أدق وأعمق مشاعرها كزوجة وابنة فى لغة أقرب إلى الحديث اليومى ، وإن كانت ، مع ذلك لا تخلو من تكثيف وثراء داخلى تتجاوز بهما ابتذال الحديث اليومى .

فقد أكدت أن المرأة أهملت فى الشعر الأمريكى لعدة سنوات بالرغم من إنجازها إذ لم تشغل من النساء ، قبل إنشاء منصب الشاعر المتوج فى ١٩٨٥ ، وظيفة مستشار الشعر المرموقة بمكتبة الكونجرس إلافئة قليلة . ففى مقابل ٢٥ شاعراً ، حصلت ٦ شاعرات على اللقب .

وفضلاً عن ذلك ، فإن أى أنثولوجيا عادية قد تشمل ١٠ نساء فى مقابل ٩٠ رجلاً ، فالمرأة كما تقول لا تنصف .

ومونافان داين حصلت سنة ١٩٩١ على جائزة **بوليتزر** للشعر عن مجموعتها : (شبه تغيرات) والشاعرة المتوجة لها الحق فى أن تؤدى وظيفتها على النحو الذى تريده لا يطلب منها أن تنظم قصيدة فى أى مناسبة قومية مثل الاحتفال بأداء قسم الرئيس الأمريكى (بالرغم أن فى وسعها أن تفعل ذلك إذا شاءت ،) كما يفعل عادة شاعر البلاط فى بريطانيا .

ولا توافق الشاعرة على إطراء النقاد لشعرها لتغنّيه بالحياة الزوجية . وهى تقول : « حيث أننى متزوجة ، فإنى أكتب عن كونى متزوجة . ولكننى إذا كنت فى علاقة مختلفة أخرى ، لكنت قد كتبت عن هذه العلاقة » .

وللشاعرة رأى عن وضع الشعر ، فهو شىء إذا قيس بهبوط توزيع كتب الشعر ولكنه جيّد إذا قيس بعدد الذين يحضرون القراءات الشعرية .

كما أن وضع الشعر مُذهل إذا قيس بعدد الذين يكتبون الشعر فى الولايات المتحدة . وتقول **مونا فان داين** « كل واحد يريد أن يكون شاعراً ، حتى عاملة التنظيف فى أحد **فنادق ديس موينز** ، بولاية أيوا . كنت هناك لقراءة شعرية ، فقالت لى عاملة التنظيف « أنا أكتب الشعر أيضا . هل تريدين الاستماع إليه ؟ وكان شعرها جيداً للغاية » .

ومما يجدر ذكره أن **بروديسكى** كان قد تعهد عندما وقع عليه الاختيار ليشغل منصب الشاعر المتوّج لعام ١٩٩٢ وكان فى الحقيقة اختياراً غريباً ومثيراً للتساؤل ، فبغض النظر عن جائزة نوبل التى يحملها ، فهو شاعر روسى قلبا وقالباً ، وهو يكتب شعره فى العادة باللغة الروسية ثم يترجمه إلى الإنجليزية ، فيما عدا بعض الحالات النادرة التى يكتب فيها باللغة الإنجليزية مباشرة ، فضلاً عن أن عالمه الشعرى تكون فى الاتحاد السوفيتى السابق من خامات التراث الشعرى الروسى ، تعهد بأن يجعل كتب الشعر تباع فى محال السوبر ماركت جنباً إلى جنب مع مجلات الإثارة والمجلات النسائية . وها قد قارب عامه على الانتهاء ، ولم يحدث أن شوهد كتاب شعر واحد فى أى سوبر ماركت ، فهل ستنجح **مونا فان داين** فيما فشل فيه **بروديسكى** ، أم أن برنامجها الشعرى مختلف ؟ !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حب متأخر

« ما كان بقوله المسيح ، ما عناه (فى قصة مارى ومارتا) هو أن مُتَع ذلك الشعر ، وذلك المرهم ، يجب أن تؤخذ . لأن حوادث الموت ستحرمنا منه فى وقت مبكر تماماً . ولا ينبغى أن نحرم أنفسنا ، وأحباءنا ، من ترف عواطفنا الفياضة . ولا ينبغى أن نشكك فى الموت برفضنا أن نحب أولئك الذين أحببناهم .. » .

مارى جوردون ،

المدفوعات النهائية

إذا كنت أتزوجك فى ذهنى كل عام
فلكى أهدىء غلوا فى الحب
بعادة مخمدة ، لأنه يشتعل
ويتأجج ضراماً كلما نسيت أننا نعيش
فى غرفتين منفصلتين ضبطت درجة حرارتهما
بترموستات الزواج المغلف
أحتاج منشطات الذاكرة ، الآن ونحن مُسنان ،
للقسم والقانون فى تذكر ذلك .
كلابنا ماتت ، وطفلنا لم يتحقق
قد استهلك ، فى توقى الضعيف ،
كلّ مؤونة البشر من الدفء عليك
قبل أن أفكر فى الطريق وأروغ
« الحب » هو إيجاد العزيز المألوف .
« وفى حالة حبّ » يعنى أن تُؤخذ على حين غرة .
وعلاوة على ذلك ، فى الوجه المراوغ الذى تظهره

وعلاوة على ذلك ، فى تقويمات عينيك ، تتطير ، وبكلمة معسولة جديدة أو شائكة
تهتدى إلى مداخل جديدة إلى أعمق أعماقى .
عندما تقف أمام الموقد أشعر أننى التى أقلب أكثر من أى شىء آخر .
وعندما تنتهى من العمل أظل بلا احتياطى
فى أوقات النهار ، أحيانا ، يبدو سباقنا ذو الأرجل الثلاث بطيئاً .
إذ نتشاجر نحو الأمام ، نبلى من الاحتكاك لتقاربنا الشديد .
ولكننا طوال الليل نهجع مثل أهلة فلكرو ،
نتقلب معاً حتى نتماسك من جديد .
حيث أنك ، بخطوة أطول ورؤية أفضل ،
ترى بوضوح أكثر خط النهاية ، أذكى نار نفسى العجول

حتى أحافظ على لياقتها ،
بوجبات دخان خفيفة ومنكرة للحياة .
مثلما يفرف مقتنى فراشتين .
فى لحظة واحدة وقع طيرانهما من وإلى إحداهما الأخرى
فى الشباك ، وهكذا فى القسم اتخيل من جديد
وأعمل من جديد ما يبقى علينا خامدين معاً .
إن ما تحاول أن تعطيه أكثر مما أريد الحصول عليه ،
ومع ذلك ، عندما تلتقط المقص من أجل موعدنا كلّ شهر
ويسقط شعرى المقصوص ويغطى قدميك ،
أعتقد أن البيت يزخر بفوح المرهم .

شبه تغيرات

« أتفه أحداث السنة »

بوب هولت ، رجل من (سياتل) عمره ٢٠ عاماً ،
كان يسير فى هدوء فى شارع بوسط المدينة
متخفياً فى زىّ بطة ،
عندما هاجمه ـ بدون سبب واضح ـ رجل غريب ضخم الجثة ملتح طوله ٦ أقدام
أداره الجانى عن طريق أحد

جناحيه ،
انتزع مَنقار البطة ،
ضربه به على رأسه ،
وفرّ بعيداً .
هولت ، الذى تزيأ كبطة
لترويج محطة راديو محلية
عجز عن تفسير الحادث .
قال للبوليس :
« لم أتحدث إليه .
لم أصفق بجناحى
أو أفعل شيئاً من هذا القبيل » .
هل هذا شىء تافه ، بعد كل شىء
أو أنه قصة عميقة ،
فقد درج الآلهة على عمله
لأنفسهم وللفانين ،
أحياناً بدافع الرأفة ،
وأحيانا بدافع القوة العمياء التى
لا تعرف الرحمة ،
ولكن بقيتنا يتوقون فقط فى لحظات
حيواتنا الغريبة إلى الإحساس به ،
الإحساس كيف تشعر بكونك ثوراً أو
بجعة
أو عنكبوتاً يغزل بيته بطريقة محمومة
أو حتى
شجرة الخليج .
منزوعة الأغصان ، والمنهوبة
لأن « البزوغ من ذات المرء
نفسها ... » كما يقول **ليوسا** ،
« هو وسيلة .. لتجريب مخاطر
الحرية » .
يساعده ريش من الورق
زودته به محطة راديو محلية .
ويتقمص صورته الجديدة
وإذ أصبح مخضوضر الرأس ،
صدره ضارب إلى الحمرة ،
تحوط رقبته حلقة ناصعة البياض ،
ومنقاره أصفر ،
بينما راح يمشى فى هدوء ،
بدأ رجل سياتل يتحول إلى طائر
فى شارع بوسط المدينة ،
وبالرغم من أن التحول كان نصف
مكتمل فقط
حيث أنه لم يستطع أن يقول فيما
بعد ،
« لم أتفرس فى وجهه » ،
ولكنه استطاع أن يقول للباحثين عن
الحقيقة ، لم أصفق بجناحى
أو أفعل أى شىء من هذا القبيل .
وماذا عن الغريب الملتحى ؟
ذو بصيرة مثلى « ليدا » ، أحس
بالوجود
الذى لم يكن مرئياً للآخرين ،
وكان فقط يحمى عشه ،
قرميد ومسلح « سيرز » ومحطات
البنزين
حيث الذراع التى تنتهى بأربعة
أصابع
وإبهام يمكن مقاومتها
بلمسة واحدة لزر
تدفىء وتبرد الجسد الضعيف
والعقل فى صندوق لغته العزيز
مصمت الشفاه
وتضىء خفايا الفضاء
وتجلب إيقاع خطر السياراتوبيتهوفن
لتغطى دوران الكرة الأرضية الصامت
التى لا يقع زرها فى متناول اليد ،
خشية أن يعود هذا العش ، باللمسة
المجنحة للخيال الإنسانى ،
التى تغير الاعتقاد القديم ،
أحياناً بدافع الرأفة ،
أحياناً بدافع القسوة العمياء ،
إلى المياه الرحيبة والصامتة
التى كان **بوب هولت** يبحر نحو
طرفها الذى يكسوه الخوص
للهبوط بدون صفق جناحيه .

الشارع

بلا أطفال ، اشترينا البيت الكبير
المشيد بالقرميد الكائن فى الشارع ،
مجرد تحسب ، كنا نخرج بالكلب إلى
الشارع . فى الصباحات كانت النساء
يتطلعن وهن يقلمن ويشذبن ويقطعن
الأعشاب الضارة ليلقين بالتحية
علينا ، وفى الغسق كان الرجال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتوقفون عن قطع العشب ليتبادلوا أطراف الحديث .

كان الأبناء أزواجاً جدداً أو خريجين جدداً

وكانت الكلاب التى تركوها تنبح فى ساحة البيوت الخلفية ضد كلبنا فى البداية محذرة ، وفيما بعد محيية

وفى الشوارع الأخرى كنا نمشى فى دوىّ

الأسطوانات المراهقة الساذجة ونخطو حول زلاقات .

ودراجات ذات عجلات ثلاث تركت على الرصيف ، ولكن شارعنا متوسط العمر ،

مشغول وهادىء ، أسكننا فى سلوانه .

ومضت السنون ، قتلت الكلاب التى طعنت فى السنن ،

واشترينا مغرفة لتخرج بجرونا الجديد بمقود

عندما اعترى سكان الشارع عصبية جديدة بشأن أرصفته .

قملة محظوظة كانت تجر حفيداً فى زيارة

من أول الشارع إلى آخره ، متقبلة ، الإطراء فى خجل .

كانت الزوجة ، بركن الشارع ، تجرف الجليد . « يقولون

هذا هو الذى يقتل الرجال . لا أريد أن أجازف بزوجى » .

هذا هو الذى يقتل الرجال .

ثم بدأت الأصوات السيئة تأتى ، تناولتها الأصوات الخافتة

عبر السياج الخلفى ، وظيفة جمع النقود لشراء نباتات

وجدت متطوعها الدائم فى الشارع .

وفيما بعد شراء المرأة للزهور

تُرك أحدهم وحيدا فى خوف البيوت

وتنقلت عبر الشارع أطباق السلاطة والفطائر والمشويّات .

ثم بدأ النزول السِّرى الدافىء الطويل

وانزلقنا معه قلت : « نحتاج إلى كلب أخير »

لكننى لا أستطيع أن أواجهة .

أصبح زوجى زوجاً لأرامل على كلا الجانبين فى مهامه الزوجية

من رفع الثقوب وحفرها لتعليق الصور وإصلاح الصنابير

وتولى صنائعى عجوز طيب المهمة ، من بيت إلى بيت ،

دورات تشذيب الحشائش ، والإصلاحات الصغيرة .

كان الجميع يقولون « ماذا كنا سنفعل بدون أندرو ؟ »

وكان الأبناء الآخذون فى الشيب تزداد زياراتهم ، ليتفقدوا الأمور ،

وأراد رجل أرمل أن يتزوج من جارة أرملة ،

فقالت له لكننى « نفضت يدى من هذا الشىء »

السحاقية الوحيدة

حافظت على رونق بيتها ،

ولكنها كادت أن تذوى .

وحوّلتُ أحواض زهورى إلى أحواض من غطاء الأرض .

أتت النهاية قبل أن ندرى بها .

جاءت كلها فى سنة واحدة

تقاعد زوجى وأخلى نصف البيوت .

أكل السرطان أربعة ، وأسقطت الأزمات القلبية بعض الآخرين ،

وأغلق بيت للمسنين على أحدهم ، وتعكزت البقية الباقية

إلى مساكن ذات مصاعد . وانتشرت لافتات « للبيع »

مثل شواهد القبور على الحشائش البرية .

لقد تحولت السنوات الطيبات إلى سنوات شريرة ، ذات فجأة

وقلنا « لا أصدق ذلك » لقد انتهى الشارع

لا أحد يشترى بيوتاً الآن ، أولئك

الذين بقوا منّا
التصقوا ببعض ، وتبادلوا المفاتيح
« فى حالة ما إذا حدث شىء »
كان الشيخ الجليل الثرى يجلس

طوال اليوم على عتبته
عبر الشارع يراقب الكارثة البعيدة .
وقال رجلنا المشغول « لقد تجاوز

التسعين بكثير
ولا تزال ممرضاته آناء الليل والنهار
يتركنه ، إنه صعب للغاية .
وهو يرفض أن يأخذ أقراصه .
ويكتفى بالقول « وما جدوى ذلك »

ورحلنا فى عطلة طويلة . وعندما عدنا إلى الشارع ،

اختفت لافتات « للبيع » ، وسمعنا أصوات كلاب جديدة .

امتصت النباتات اليانعة اللون من التربة العجوز .
امتلأ الشارع بعائلات شابة ، تغير كل شىء ،
سمعنا ذلك فى الحال . والصق إعلان بالباب :

« حفل الشارع يوم الأحد . سيغلق الشارع طوال النهار ،

أحضروا شيئاً للمشاركة . نرحّب بكل الدراجات ذات العجلتين والعجلات الثلاث .

« يا إلهى ، هل لابّد أن نذهب إلى هذا العجيج »

قال زوجى . وقلت : « يا إلهى ، أعتقد أنهم يأكلون « الهوت دوجز » أو شيئاً من هذا القبيل » فات الأوان

إن الزمن ، فى عماه الذى لا يعرف الرحمة ، قد وهبنا أطفالاً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعتذر (إبداع) لقرائها عن تأجيل بعض رسائل هذا العدد بسبب استيعاب ملف الرواية لمعظم الصفحات المتاحة ، خاصة رسالة باريس ورسالة لندن ، اللتين سننشرهما فى العدد القادم مع غيرهما من الرسائل .

أنور محمد إبراهيم

ملحق جديد لـ « الدكتور زيفاجو »

نشرت صحيفة « ازفيستيا » الروسية فى عددها الصادر يوم ٢١ يوليو ١٩٩٢ نقلاً عن صحيفة « بانوراما » الإيطالية مقالاً للصحفية **ساندرا بيترينسيانا** كتبته بعد لقائها بكل من **يفجينى** ابن الكاتب الروسى **بوريس باسترناك** و**أولجا ايفينسكايا** الشخصية الحقيقية **للارا** بطلة رواية « **دكتور جيفاجو** » (فى عام ١٩٥٨ كتب باسترناك خطاباً إلى **رينات شفيتسر** جاء فيه « لقد تعرفت فى الفترة التى اعقبت الحرب على امرأة شابة تدعى أولجا فسيفولدوفنا إيفينسكايا .. إنها لارا بطلة روايتى التى بدأت فى كتابتها فى هذا الوقت بالضبط ... إنها تجسيد لبهجة الحياة والتضحية بالذات . لا يمكن من مظهرها أن تلحظ مدى ما عانته فى الحياة . وهى مطلعة على حياتى الروحية وشئونى الإبداعية ... ») .

إن الاهتمام بالورثة الذين يملكون حق نشر هذا العمل لم يأت وليد الصدفة ، وليد الصدفة ؛ فلقد بات من المعروف أنه قد كُتبت تكملة **للدكتور جيفاجو** ، بعنوان « **طفل لارا** » تملك حق نشرها دار « **ترانس ورلد** » الإنجليزية . وهذه التكملة قصد بها أن تكون الجزء الثانى لرواية **باسترناك** . أما مؤلفها فهو **ألكسندر مولبين** (واسمه المستعار جيم وليم) ومن المقرر أن تخرج رواية « **طفل لارا** » للنور فى شهر أكتوبر من هذا العام .

على أن الأمر ـ كما يبدو ـ ليس بهذه السهولة ، فدار نشر « **فلترينيللى** » الإيطالية ، وقد أصبحت منذ عام ١٩٥٧ المالك الوحيد لحق نشر رواية **باسترناك** بعد حصولها على مخطوطة الرواية التى كانت قد هربت سراً من الاتحاد السوفيتى ، أعلنت عن احتجاجها بشأن الظهور المرتقب « **لطفل لارا** » بزعم أن هذا يخالف حقها فى احتكار الأصل . وقد جاء فى الرسالة التى وجهتها « **فلترينيللى** » إلى « **ترانس ورلد** » أنه وفقاً لشروط الاتفاق المبرم بينها وبين **باسترناك** فى حينه ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والممتد أثره إلى ورثته فإن دار النشر تمتلك كافة الحقوق المتعلقة بأى استغلال للرواية (تلخيص ، إعداد إلى آخره) . صحيح أن دعاوى « فلترينيللى » يمكن أن يفهم من سياقها أنها ليست ضد « طفل لارا » إلا أنه « يبدو أن احتمال أن يكون العمل الجديد محتفظا بروح الأصل احتمال ضعيف للغاية » . تعترض « ترانس ورلد » على دعاوى « فلترينيللى » بقولها : « لا يوجد فى قوانينا ما يسمى بحق استغلال الشخصيات الروائية .. إن لدينا موافقة علا إصدار الرواية من الحفيدة الشرعية لباسترناك: سليترو باسترناك » .

يقف يفجينى باسترناك بشكل قاطع ضد « تكملة » الرواية . ويؤيده فى ذلك آخرون من ورثة الشاعر ويعرض جيمس هيل الوكيل الأدبى لألكسندر مولبين الكتاب الجديد باختصار فيقول : « طفل لارا » كتاب تقع صفحات مخطوطته فى تسعمائة صفحة ، سُلم نصفها للطبع . يبدأ الحساب الزمنى للرواية قبل وفاة لارا فى « جيفاجو » بثلاث سنوات . وتنقسم الرواية إلى ثلاثة أجزاء ، والشخصية الرئيسية فيها هى تانيا إبنة جيفاجو ولارا . تدور الأحداث فى كل من موسكو وباريس وتنتهى فى إسبانيا إبان الحرب الأهلية فيها . ونقدم فيما يلى اختصارا لترجمة المقالة المنشورة : -

تكملة دكتور جيفاجو » ؟ يا له من أمر مضحك . ومن الذى كتبها ؟ إنجليزى ؟ وتحت اسم « طفل لارا » ؟ لقد طفح الكيل ! » بهذه الكلمات استقبلت لارا الحقيقية - أولجا ايفينسكايا نبأ عزم دار نشر إنجليزية إصدار « دكتور جيفاجو - ٢ » . كانت لارا - أولجا التى تقطن فى شقة فسيحة فى حى عمالى يقع شمالى موسكو تبدو مرتبكة بعض الشىء وهى تتساءل « ومن طفل لارا هذا ؟ لقد كنت بالفعل انتظر طفلاً من باسترناك قبل أن يقتادونى إلى لوبيانكا » ! .

إذن فطفل لارا كان موجوداً بالفعل ؟ لفترة قصيرة فقط ، ثمانية أشهر فى بطنى : لقد ولد ميتا . كان باسترناك يريد هذا الطفل وقد فعل كل شىء من اجل إطلاق سراحى من السجن ، وتوجه إلى مبنى إل كى جى بى ، عندما علم بأمر حملى من إحدى السيدات اللاتى خرجن من لوبيانكا واخبرته بهذا الأمر نقلاً عنى . لكنى أرسلت فيما بعد إلى الجولاج[٢] . هل تعرفين لماذا جرى اعتقالى ؟ لقد كنت أقوم بتنظيم حلقة قراءة للدكتور جيفاجو فى المنزل بعد أن فرغ بوريس من كتابتها مباشرة » .

لم يجرؤوا على أن يأخذوه معها على الرغم من أن باسترناك قد تقدم صراحة بطلب ربما لم يكن غيره يملك الشجاعة أن يتقدم به . لكن « الأدلة » والوشايات ضده كانت قد تجمعت .. مر عام ١٩٤٩ ... تقول إيفينسكايا « صدر الحكم على بالسجن خمس سنوات جرى تخفيفها إلى أربع ثم أفرج عنى بعد وفاة ستالين عام ١٩٥٣ » .

نشأ الحب بين أولجا إيفينسكايا وبوريس باسترناك فى دار تحرير مجلة « نوفى مير » واستمرت حتى وفاة الكاتب . كانت أوليا (كما كان يدعوها بوريس) تبلغ من العمر آنذاك ثلاثة وثلاثين عاما وكان لديها طفلان - إيرينا وديمترى بينما كان لدى باسترناك الذى يبلغ الخامسة والخمسين ابنان - يفجينى وليانيد ... تقول أولجا : أن الحب الذى ربط بينها وبين بوريس قد صور على نحو صادق فى الرواية . لارا فى النهاية هى أولجا الحقيقية اما يورى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جيفاجو فهو بوريس باسترناك نفسه وتضيف ايفينسكايا أنها أصبحت فيما بعد همزة الوصل بين الكاتب وبين جانجاكومو فلترينيللى الذى نشر الرواية فى عام ١٩٥٧ .

« كتب باسترناك قبل وفاته إلى فلترينيللى وصية بأن تصبح لى حقوق الطبعة الأجنبية للرواية وكذلك « السير الذاتية » . كان جانجاكومو صديقا مخلصا فعندما اعتقلت من جديد بعد وفاة باسترناك بتهمة تعاونى فى نشر الرواية فى ايطاليا بذل فلترينيللى جهداً كبيراً من أجل إطلاق سراحى وإن لم تكلل مساعيه بالنجاح . إن المراسلات التى كانت لنا مع دار نشر « فلترينيللى » مهمة للغاية وبودى لو استطعت الحصول عليها مرة أخرى . لقد تمت مصادرة ارشيف باسترناك منى واعتقد أنه محفوظ لدى الكى جى بى » .

هناك فوق الأرفف المليئة بالكتب بعض الصور القديمة : أولجا أيام الشباب وقد عقصت شعرها الأشقر، أولجا عند قبر باسترناك .

أولجا ليست فى جمال جولى كريستى فى فيلم « دكتور جيفاجو » . « يالـه من فيلم ... جميل حقاً ... أضفيت عليه مسحة من الشاعرية ... ثمة بعض التفاصيل ، هذا الفراء الثمين مثلاً لم نكن نملك مثله ... » ، هكذا لبرهة تبتعد أولجا بذكرياتها عن باسترناك لكى تقص علينا كيف اتصل بها عمر الشريف تليفونياً ليخبرها برغبته فى التعرف على لارا الحقيقية : « لقد خشيت عليه . آنذاك كانت زيارتى امر تكتنفه المخاطر ومن ثم لم نلتق » .

ما الذى حدث بعد الإفراج عنها من معسكر موردوفيا ؟ أخذت إيفينسكايا تسترد عافيتها « بدأت حياة جديدة . كان بوريس قد استاجر لى بيتا صغيراً غير بعيد عن الداتشا[٣] التى يعيش فيها وكان يعودنى لا اقل من مرتين يومياً ولم نفترق بعدها إلا عندما سافر لفترة قصيرة فى العام الأخير من حياته عندما وافق على الذهاب إلى (تبليسى) فكان يرسل لى يوميا خطابين ، على العموم لم تكن مراسلاتنا ذات طابع خاص لأننا كنا متلازمين دائما باستثناء هذه الأيام العشرة التى قضاها هناك والسنوات الأربع التى قضيناها فى السجن . فى تلك السنوات كان يرسل لى بالبطاقات ويوقعها « ماما » ولكنها جميعا تقريبا فقدت » .

ألم تسبب علاقتكما فضيحة ما وخاصة أن باسترناك كان متزوجاً ؟ « لا شىء من هذا إطلاقاً . كانت زيانيدا على علم بكل شىء ولكن لم يكن بمقدورها أن تغير من الأمر شيئاً . كانت تاتى من موسكو عندما تريد : فتعتنى بالحديقة والمنزل ... كنت أنا وبوريس نحتفل بالأعياد فى بيتى وندعو الأصدقاء إلينا . كان الجميع يعرفون عنه كل شىء ، لم يكن الأمر سراً خافياً على أحد . كان العديد من المشاهير يحضرون إلينا وكان بوريس يتصرف على سجيته . على العموم فقد عاش دائما فى توتر مستمر ولم يكن ليحسم كثيراً من الأمور فكنت أتولى عنه المسائل الشاقة : كنت أكتب له على الآلة الكاتبة وأسافر إلى موسكو لحل الأمور المعقدة .. » . .

تحكى أولجا ايفينسكايا كيف رفض باسترناك جائزة نوبل ويعلق على حديثها ديميترى الكسندروفتش ابنها الذى كان

حاضرا معنا بقوله « كانت هذه ضربة شديدة له ، كان من الممكن ان تودى بحياته وخاصة انه كان مريضاً بالسرطان على انه لم يكن يظن أن المنية ستوافيه سريعاً ، وتقول إيفينسكايا « لقد هددوه بإرغامه على مغادرة البلاد وإعادتى إلى السجن إذا ما وافق على قبول الجائزة عندئذ أرسل خطاباً برفضها وطلب منهم فى المقابل أن يوفروا لى عملاً من جديد . لقد كان مصيرى غريبا ، فقد ارتبط بباسترنك وبجيفاجو ؛ فعندما اعادوا الاعتبار للرواية اعادوه لى انا ايضاً » .

تعيش اولجا من دخل حق النشر (حوالى خمسة آلاف دولار سنويا) تتقاسمه مع يفجينى باسترنك ويذهب الباقى للدولة ، هكذا كان العقد مبرما قبل التغيرات السياسية الأخيرة فى روسيا . لكن هذا الأمر لا يزعج ايفينسكايا بوجه خاص . إن ما يشعرها بالأسى هو الفصل الضائع من الرواية والذى يحمل اسم « الزهور » ويبلغ حوالى خمس أو ست صفحات . « كانت هذه الصفحات تبدو لى جميلة جدا لكن بوريس لم يضمها إلى الكتاب لأنه كان يراها عاطفية اكثر من اللازم . كانت هذه الصفحات تتحدث عن الحياة بعد الموت عندما تتحول أرواح الموتى إلى زهور تتفتح فوق المقابر » . لم يعثر يفجينى - الوصى على الطبع - على هذه الصفحات ويعتقد أن أباه قد مزقها .

سؤال لا مفر منه وجهناه إلى اولجا - لارا : ما هو إحساسك بأنك أسطورة ؟ « لم يساورنى إطلاقاً هذا الإحساس سوف أبلغ الثمانين قريباً ثم سرعان ما تنتهى حياتى ، ما الذى يبقى ؛ عمل باسترنك . إننى فخورة أننى كرست حياتى من أجل هذا الشاعر الكبير » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش :

(١) لوبيانكا : اسم الميدان الذى يقع فيه مبنى الكى جى بى .

(٢) الجولاج : اختصار لمعسكرات العمل الإصلاحية الحكومية .

(٣) الداتشا : البيت الصيفى .

رسالة عمان :

زياد أبو لبن

الروايـة الأردنيـة

فى ملتقى عمّان الثقافى الأول قدّمت جملة أوراق حول الرواية فى الأردن وتطورها الاجتماعى والسياسى ، الورقة الأولى قدّمها الناقد الدكتور إبراهيم السعافين بعنوان « بدايات الرواية فى الأردن » وهى عبارة عن بحث حول الظروف الاجتماعية والسياسية التى واكبت الرواية الأردنية ، وتناول خطين لاتجاه الرواية العربية أولهما : التيار المتأثر بنشأة الرواية العربية والذوق الشعبى . وثانيهما : التيار المتأثر بالرؤية الرومانسية . وتناول فى التيار الأول رواية « فتاة من فلسطين » لعبد الحليم عباس ، وتعد هذه الرواية من البدايات التى حافظت على أسلوب رشيق وتعبيرات بيانية ، ومثلت صورة لقاء الموروث بالمناخ الرومانتيكى ، كما تناول رواية « فتى من دير ياسين » لعبد الحليم عباس أيضا ، واعتبرها أكثر نضجا من سابقتها ثم تناول روايات « مغامرات تائبة » و « حب من الفيحاء » و « زهرة الزيزفون » لحسين فريز ، وروايات عبد الحميد الأنشاصى .

أمّا فى التيار الثانى فقد تناول روايات عيسى الناعورى واعتبر أن هذه الروايات تصدر عن رؤية رومانسية لا تتجسد دائماً فى بناء متماسك وتشكل معرضاً لمعلومات الكاتب وآرائه وثقافته .

الورقة الثانية قدّمها الناقد فخرى صالح حول رواية « أنت منذ اليوم » لتيسير سبول ورواية « الكابوس » لأمين شنار واعتبرهما ردة فعل لهزيمة حزيران عام ١٩٦٧ . وتمتاز هاتان الروايتان بالطرح السياسى والاجتماعى ، فرواية تيسير سبول ، « أنت منذ اليوم » تصور العماء الذى يولّده تاريخنا الحديث فهو لا يستشرف المستقبل أبداً لأنه لا يراه بل يرى الماضى فقط ، فهى عبارة عن محاكمة للعائلة والحزب والدولة والمجتمع والفرد والقمع المتجسّد فى ممارسات هذه المؤسسات فهى تفرض الراوى على الشخصية لينعكس مزاج الشخصية على مزاج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الراوى ويصل الناقد فخرى صالح إلى أن رواية « أنت منذ اليوم » تحقق على صعيد الشكل نوعاً من الانتقال إلى الكتابة الروائية الواقعية ، حيث تتردد الذات خارج « الفردى والشخصى » الرواية نفسها وموقعها الأيديولوجى على أنه موقف عام يتبناه المجتمع بأكمله ، على عكس رواية أمين شنار « الكابوس » فهى رؤية « تاريخية سلفية » لم تزدها الهزيمة إلا صلابة ورسوخاً فهى تطرح قراءة رمزية للتاريخ لتحول الواقع إلى رمز يأخذ شكلاً أسطورياً ليعكس آثار الهزيمة وليطرح مشروعاً سلفياً ، فالشخوص تتقمص الأفكار والرموز فتبتعد عن مصداقيتها الإنسانية والتاريخية .

والورقة الثالثة قدّمها الناقد غسان عبد الخالق وهى عبارة عن دراسة نقدية بعنوان « مدخل إلى الرواية الحديثة فى الأردن » ، أكد خلالها على أهمية العمل الروائى المحلى الذى انطلق من عمق المأساة ودلل على ذلك بروايات تيسير سبول وأمين شنّار وسالم النحاس ، واعتبر أن هزيمة حزيران ٦٧ لها الأثر الأكبر على الأدب والثقافة فى الأردن والعالم العربى « لقد جاءت هزيمة حزيران ، لتكسر قشرة التوافق الهش ، كاشفة عن رغبة فى المحافظة على مصادرات الوعى الريفى وعدم التعرض لها من جهة ، والرغبة فى حياة مكتسبات المجتمع المدنى من جهة أخرى فى ظل التسارع العنيف فى إيقاع الحياة الاجتماعية فى الأردن » .

الورقة الرابعة قدّمها الناقد نزيه أبو نضال بعنوان « رواية الثمانينيات بين الحداثة والواقعية » فبدأ بحثه بإحصائية لعدد الروايات التى صدرت خلال الثمانينيات ٨٠ ـ ٩٠ فوجد حوالى ٦٥ رواية بالقياس إلى عقد السبعينيات ٣٥ رواية معظمها خارج الأردن وبين عام ٣٥ ـ ٧٠ صدر ٢٦ رواية . وتمثّل مرحلة الثمانينيات البداية الفعلية الشاملة والمتواصلة لانطلاقة الرواية الأردنية ـ كما قال ـ . وتحدّث عن المكان فى الرواية الأردنية قائلاً : إن المكان الأردنى ليس موجوداً فى الغالبية العظمى من الروايات الأردنية باستثناء عدد بسيط لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة ، يمكن أن يشتمّ من خلاله وجود خاص ونكهة خاصة للمكان الأردنى ، من بينها « العودة من الشمال » لفؤاد قسوس ، و « وجه الزمان » لطاهر عدوان ، و « سلطانة » لغالب هلسا ، و « أبناء القلعة » لزياد قاسم .

وتناول الناقد نزيه أبو نضال نماذج روائية تعكس خطى الحداثة والواقعية ، فتحدّث عن روايات مؤنس الرزاز وإبراهيم نصر الله وإلياس فركوح (روايات الحداثة) ، وتحدث عن روايات جمال ناجى وطاهر عدوان وزياد قاسم وغالب هلسا (روايات الواقعية) . وتوصل فى نهاية بحثه إلى أن الرواية الواقعية لا تزال تمثل التيار الرئيسى للرواية الأردنية وهى تتسع للتجديد والتجريب الفنى والاستفادة من أشكال الإبداع الأخرى كالسينما والشعر والفنون التشكيلية .. ، أما روايات الحداثة فهى رغم قيمتها الفنية وما تمثله من شاهد على زمنها وما تعكسه من انهيارات وكوارث ورعب فى زمن القمع العربى ، فإنها وفق صيغة النصّ الحداثى تسير فى طريق مسدود وتعزل نفسها عن الناس ولا تلعب الدور المنوط بها ، إلى جانب الفنون الأخرى ، فى أن تفهم العالم وتغيره .

الورقة الخامسة قدّمها الناقد الدكتور عبد الرحمن ياغى بعنوان « فى الرواية الأردنية » وطرح مفهومى الزمن الداخلى والزمن الخارجى فى الرواية حيث قال : « وفى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرواية زمانان : زمان خارجي وزمان داخلي ، والزمن الخارجي هو زمان إبداع العمل الروائي ، وهو المبدع وأسميه (زمن الإبداع) وهو الزمن الذى أحاط بالكاتب حيث أخذ فى تشكيل روايته ، وأما الزمن الداخلي ، فهو زمان الأحداث التى يرويها العمل الروائي وأسميه ((زمان الإيقاع) .

الورقة السادسة قدّمها الناقد عبد الله رضوان بعنوان « الأردن فى إبداع غالب هلسا » واختار نموذجاً من روايات هلسا بعنوان « زنوج وبدو وفلاحون » ركيزة لبحثه حيث عالج المكان - الأردن - البدايات - الاردن - المجتمع القبلى - المرأة فى المجتمع القبلى - المرأة فى المجتمع الأردنى القبلى - الريف فى المجتمع الأردنى القبلى .

الورقة السابعة قدّمها الناقد أحمد المصلح بعنوان « إعادة تشكيل الواقع من خلال تحطيم مكونات السلطوية » وتناول رواية « سلطانة » لغالب هلسا ، وعالج الجوانب الاجتماعية والسياسية ، وهو يصل إلى نتيجة مفادها ان « تكون رواية سلطانة صورة أخرى لقصة غالب الواقعية ولكنها إن كانت كذلك فهى بكل تأكيد لا تختلف عن قصة مدام بوفارى التى كان يحملها فى جيبه عبر كل محطات سلطانة الرواية وسلطانة هى الرمز الذى صنعه بنفسه ثم حطمه بنفسه أيضاً » .

الورقة الثامنة قدّمها الدكتور شاكر النابلسى بعنوان « كيف عبرت الرواية الأردنية عن الواقع المحلى والعربى » .

الورقة التاسعة قدّمها الدكتور فيصل دراج بعنوان « الرواية والمجتمع المدنى » ويرى الدكتور دراج أنه « لا يمكن الفصل بين الجنس الروائى والمجتمع المدنى ، حيث المكان موجود لكاتب وقارىء حرّين » .ويطرح أسئلة بقوله : ما هو وضع الرواية اليمنية، السودانية ، الجزائرية ، التونسية ، أو الأردنية ؟ » ، ويؤكد أن الرواية الاردنية رواية فى طور التكوين ، شأن الرواية فى كثير من الأقطار العربية وتؤسس قولها العربى قبل أن تؤسس قولها المحلى الخاص بها .

الورقة العاشرة قدّمها الناقد ماجد السامرائى بعنوان « رواية الثمانينيات فى الأردن .. الرؤية .. ومسارات التحول » ويرى السامرائى أن موضوعات الروائيين فى الأردن فى حقبة الثمانينيات ، ليست جديدة فى الحياة العربية أو على هذه الحياة بل وحتى فى الرواية التى كتبت قبل ذلك ، وتحدث عن روايات إبراهيم نصر الله ومؤنس الرزاز وجمال ناجى وإلياس فركوح وغيرهم .

وفى نهاية المؤتمر صدر بيان ختامى يحمل مجموعة توجيهات تؤكد على أهمية الحريّة والفن الراقى فى مواجهة كل أشكال الغزو الاستعمارى للأمة العربية ، وتعزيز حريّة الإبداع وكفالة حريّة المبدعين ، وتحرير العمل الإبداعى من التبعية والاستلاب وصيانة الحريّات العامة والعمل على تعميق روح الديمقراطية وضمان حقوق الإنسان العربى وتعزيز دوره فى مواجهة التحديات التى تعترض مسيرة الأمة ودعا المؤسسات الثقافية العربية إلى العمل ضمن روح المسئولية القومية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصدقاء إبداع

إن مئات الرسائل التى وصلتنا من الأصدقاء هذا الشهر ، تطمئننا إلى تجاوب الجميع مع هذا الباب وتوقفنا على قبولهم الحسن لفكرته الجديدة ، التى بدأنا ننفذها بتوسع منذ العدد الماضى ، ونقصد بها نشر نصوص شعرية كاملة للأصدقاء الذين تتوفر فى أعمالهم درجة من الإتقان ، على أمل أن تصبح الدرجة درجات ، فنستطيع فى المستقبل أن ننشر لهؤلاء المبدعين فى متن المجلة . ومن بين الرسائل العديدة التى وصلتنا ، عشرات النصوص التى تستحق النشر فى هذا الباب ، وسوف نوالى نشرها فى الأعداد القادمة ، مع التعليقات والردود على الرسائل الأخرى . ونود أن نذكر الأصدقاء بأن النصوص التى ننشرها هنا كاملة ، تخصص لها مكافاة رمزية قدرها ثلاثون جنيها لكل نص . اما عدم تعليقنا عليها ، فلا يعنى إلا اننا نراها خالية من عيوب اللغة ومستوفية للشروط الفنية فى حدودها الدنيا .

*

فيروز تكشف للموت اسراره

السيد الجزايرلى

غريب ، وقد غلّقتْ أمُّهُ بابها دونَهُ
وقالت له :
مللتُ السجودَ على سرّتى
بكرةً وأصيلا
فهيّا جذورك جفّتْ وماتت لدىّ
« لكِ السنبلة
والزهور التى تتبرعم
فى السنة المقبلة
قبليني . ولا تدمعى
سُحُبُ الدمع تحجبنى عن عيونكْ
وتغتزلُ السُّتر الفاصله »
تُردِّد هيّا ، فيمضى
يزوج أعضاءه للرصيف
يحطّ الهموم على حجرهِ
ثم يغفو إذا أعطت الشمسُ أشياءها
للمساء ..
غريب ، وقد خبّأتْ أمُّهُ جرحَهُ بالرداء
أخرجت دمه من فضاء الوريد
وإذا جاءه فاسق بالبريد
يعانق أوطانه من بعيد
يجمع أغنية من خطاب قديم
وفيروز ، تفرش أنّاتها فى الاذنْ
وتكشف للموت أسراره
غريبٌ ومن يصطفى وجههُ ؟
تشدُّ المطاراتُ أقدامَهُ للرجوع
وتعطيه حقَّ الركوعْ
ولكنه .. إذا حنّ يوماً يجوع
إذا حنّ يوماً يجوع

الكلب .. رؤية اخرى

شعر/محمد ابو المجد الصايم

مقدمة

وأبحتُ قلْبىَ للكلاب .، فأفرح القلبَ الكلابُ
وأبحت قلبى للصحابِ .، فأرهق القلبَ الصِحابُ ..

توضيح

الكلبُ لا يعوى سوى عند اللزوم
وعندما يُخشى البشرْ
الكلب سيد غابة الخوف النبيل وسيد الوقت الخطرْ
الكلب ينعس فى الصباح يبيت يضحكه القمرْ
الكلب كلب فى البداية . ، فى النهاية قطعة من صنع كفّكَ ،
لحمة من طبع عطفكَ ، رمزُ بيتِك فى المساء وفى السحَرْ ..

طريقة عضه

أرأيت كلباً عضّ ذيل رفيقه ؟
العضّ يبدأ بالنباح وبالصراخ مقطعاً
ومفرّقا ومجمّعا
وبها معا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا رأى معضـوضَهُ هجم الهجـومَ المستميت
فأورد النابَ المدبَّبَ بين أليافِ العروق وأخرجهْ
ويطير ثم يعودُ .. ثم يطير ثم يعودُ
حتى إذا ما الهمّ جاء مفرّجُهْ
أرخى الذُّويْلَ وطار حتى آخر الليلِ البهيم وعوَّجَهْ
والعض قد يأتى مباغتةً
يكون الفعلُ فى هذا لأطرافِ المخالب أو لأيامِ المصائب أو لأفعال القدرْ
أرايت كلباً قد تخطىّ فوق
ما يملى القدر ؟ ..

طريقة شمه

الشمُّ أصلُ صفاته
وأجلُّ شىء فى ذُرى حسناته
أرايت مخلوقاً تصف لـه التـذاكـرُ والعساكرُ مثله ؟

طريقة بوله

ما بالَ كلبٌ وهو ينظر عضوه
ما بالَ إلا فى حذَرْ
البـول يبـدأ عـادة تحت الحـوائط والزوايا ـــ فى الخلاء
هناك فوق الجسر أو جنب الشجرْ
لا فـرق بين شجيـرةٍ وشجيـرةٍ . أو حائط وحويطة
البول لا يأتى سوى عند الطلب
أرايت كلباً بال إلا عن سببْ ؟
لا بول إلا عن سبب ..

طريقة جماعه

هى غاية الغاياتِ
رمز نهاية الحالاتِ
قصة رعشة اللحظات بعد الرقص فى الطـرقـات والـدوران فى الحـارات والتفكير والتدبير والتخريب والتعمير والتجـريـب والتـدمـيـر والتـدريب بالساعات
هى هجمة الهجماتْ
تحريك قرص الشمس أم تقليب وجه الليل نحو اللمس أم تغيير طىّ الذيْل
وضع العكس أم تكشيرة الضحكاتْ
هى كل ما فى الكلب من إحساسْ
أرايت كلباً خانة الإحساس ؟ ..

طريقة نومه

والنـوم عنـد الكلب لا يعنى سـوى الراحةْ
فى البيت عند البابِ بين الزرع فـوق القش فى الساحةْ
والنوم عند الكلب لا سهد ولا أرقُ
أرايت كلباً عضّه الأرقُ ؟ ..

خاتمة

سلّمتُ بيتىَ للكلابِ . ، فسيّجَ البيتَ الكلابُ
أهديتُ بيتى للصحاب .، فدمّرَ البيتَ الصحابُ

احفاد شوقى

شعر/صلاح عيـد

أحفـاد شـوقـى عنـدهم ردُّ
وأراك بـالأحفـاد تـعتـدُّ
والـردّ مـن فكـر ومن نـغـم
الاثنـان هذا الجـوهر الفـردُ
وهمـا رجـوع بـالقصيـد إلى
أصـلٍ لـعمق الكـون يمتـد
حيث الطبيعـة كلها انقسمت
شطـرين : منبعـث ويـرتـد
فى دورة مـن نقطـة بـدأت
ولـهـا إليـهـا دائمـا عـود
مـا اليـوم إلاّ نبضُ كـوكبنـا
شطـراه مبيض ومسـوَدُّ
والنبض فى الـذرّات منتظـم
هـذا الـذى لم يخطـه العـدُّ
أين القـديم أو الجديـد هنا ؟
لا الفـرق مـوجـودٌ ولا الحـدُّ
وترى الغموض أو الوضوح به
ضـد يحـل محلـه ضـد
هـذا الغموض أليس مـرحلـة
فى الفهم نـور ظلامهـا الجِدُّ ؟
عجبـا لمـن جعلـوه فلسفـةً
لهمُ إليهـا وحدهـا القصـد !
الكون ، عذب الشعر صورتـه
إيقـاعـه يـهـدا ويشتـد
أحفـاد شـوقى هـاك ردهمُ
يـرضى بثـاقب رأيـه الجَـدُّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جولة الابداع

● ستصدر من قبرص اعتبارا من مطلع عام ١٩٩٣ ، مجلة أدبية ثقافية جديدة بعنوان (مدى) ، ويراس تحرير هذه المجلة الشاعر العراقى الكبير « سعدى يوسف » الذى ظل يعد لهذه المجلة ويخطط لها مع بعض كبار المثقفين طوال السنوات الثلاث الماضية . وسوف تهتم (مدى) باستراتيجية عامة تضع الدفاع عن الإبداع وحرية الفكر وتبادل الأفكار فى صدر أولوياتها كما تطمح إلى تشجيع الحوار المفتوح وتعدد الآراء . ويرى رئيس التحرير « سعدى يوسف » اننا فى حاجة ماسة الآن ، إلى بلورة حركة ثقافية فاعلة ترمى إلى استنهاض طرق العملية الإبداعية الأساسيين : الإنتاج والتلقى ، حتى يمكن بذلك وقف حالات التداعى التى عاشتها الثقافة العربية فى السنوات الماضية ، ثم الانطلاق إلى آفاق جديدة ، يعُاد فيها الاعتبار للثقافة الحرة .

● تقيم الجمعية المصرية للنقد الأدبى بمقر جمعية محبى الفنون الجميلة بجاردن سيتى بالقاهرة ، عدة ندوات ومحاضرات مساء كل يوم أحد أسبوعيا فى برنامجها الخاص هذا الموسم ، ومن المحاضرات والندوات التى ستعقد خلال شهر ديسمبر القادم ، ندوة حول ديوان (**صفحة من كتاب النيل**) للشاعر « **زين العابدين فؤاد** » ويشترك فيها الأستاذان **مجدى توفيق** ، و**احمد مجاهد** يوم الأحد ١٢/٦ ؛ وندوة حول كتاب (**فوكوه**) للدكتور « **محمد على الكردى** » يشترك فيها الدكتور « **صلاح قنصوه** » والأستاذ « **ابراهيم عمر** » يوم الأحد ١٢/١٣ ؛ ومحاضرة عن (**رؤية المناهج النقدية الحديثة فى ضوء نظرية الشفاهية**) يلقيها الدكتور « **حسن البنا عز الدين** » يوم الأحد ١٢/٢٠ ؛ ومناقشة لكتاب (فضاء الصوت الدرامى) للدكتور « **وليد منير** » ، ويقوم بالمناقشة الدكتور « **عز الدين اسماعيل** » وذلك يوم الأحد ١٢/٢٧ .

● فى الذكرى الخامسة للأديب الكبير الراحل « **عبد الرحمن الشرقاوى** » اقامت الهيئة العامة لقصور الثقافة ، بالتعاون مع مديرية ثقافة المنوفية بشبين الكوم ، امسية شعرية يوم الأحد ٩٢/١١/٢٩ ، على شرف الأديب الراحل بمسقط رأسه (قرية الدلاتون) واشترك فى هذه الأمسية : **ماجد يوسف وحلمى سالم وحسن طلب** من الشعراء ، و« **محمد السيد عيد** » و« **ابراهيم عبد المجيد** » و« **مدحت الجيار** » من الأدباء والنقاد . مع لفيف من الشعراء والأدباء الآخرين ، من بينهم شعراء المنوفية وادباؤها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجباخنجي .. وداعا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بطاقة تعريف :

- ولد في ٢٧ مايو ١٩١٠ وتوفي في ١٢ نوفمبر ١٩٩٢ .
- التحق سنة ١٩٣٠ بأكاديمية الفنون الجميلة بروما وفلورنس .. استكمالاً لدراسته بالقاهرة .
- انشأ اول مرسم حر لدراسة « الرسم » سنة ١٩٣٣ .
- عمل استاذاً لتاريخ الفن بالكليات الفنية المختلفة .
- قام بتصميم وتنفيذ لوحات ما قبل التاريخ بمتحف الحضارة.
- اصدر اول مؤلفاته سنة ١٩٣٩ عن « التصوير والنحت في القرن الخامس عشر بإيطاليا » .
- تضم المكتبة العربية اكثر من عشرة كتب في الفن من مؤلفاته .. آخرها : « تاريخ الحركة الفنية في مصر » .. صدر عام ١٩٤٥ .
- اصدر سنة ١٩٥٠ اول مجلة للفنون الجميلة بمصر .. اطلق عليها اسم « صوت الفنان » استمرت لمدة ثلاث سنوات .
- عمل ناقداً فنياً بجريدة « الشعب » ثم جريدة « الجمهورية » .. من سنة ١٩٥٦ حتى سنة ١٩٧٤ .

محمود بقشيش

عرفته الحياة الثقافية المصرية ناقداً صريح العبارة ، صريح الموقف .. وكنت أتمنى أن أكرّس المقالة للحديث عن إسهامه النقدى البارز ، وتفسير منهجه ، ومناقشة أفكاره .. لولا أن الدعوة الكريمة التى تلقيتها من مجلة « إبداع » للكتابة عنه ، جاءت فى وقت حرج ، فلم يسعفنى الوقت بتنفيذ ما كنت أتمناه . ولحسن الحظ .. فإن لوحاته المنشورة تكشف ، بطريقة ما ، عن جوهر نظرته النقدية للفن والحياة ! .. لنتأملها إذن !

إن تلك اللوحات تمثل مراحله الأخيرة التى قوبلت بترحيب من متذوقى الفن وبعض نقاده . واصل فيها نفس الأسلوب الذى التزم به ، وهو الأسلوب الوصفى : التسجيلى الذى سجّل به مظاهر طبيعية مختارة مثل : الأشجار والأحجار والزلط والنباتات المائية والأوراق والسُحُب الخ . ورغم هذا الميْل إلى التسجيل فإنه لا يستبدل « الفوتوغرافيا » بنفسه ، وإن استعان بها .. باعتبارها ذاكرة حافظة . ويختار من الطبيعة ما يعبّر ـ فى معظم الأحيان ـ عن موقف شعرى . وبدأب شديد يرصد التفاصيل الدقيقة .. وكأنه بذلك يدعونا إلى المشهد الطبيعى كما رأته عيناه ، وحفظته آلة « الفوتوغرافيا » .. وعلينا بعد ذلك أن نستخرج ما شئنا من تداعيات الهدم والبناء !

فى لوحة « **الخريف فى اسكتلندا** » نرى أشجاراً نحيلة ، ساحقة ، عارية الأغصان . ورغم برودة الفضاء ، وما يوحى به العرى من حزن .. فإنه لا يتركنا فريسة له ، بل يخفف عنا بذلك العناق المرهف للأغصان ، ودفء الأرض الصفراء . وإذا تأملنا جذوع الأشجار ، فإننا نجد بعضها قد شابه الإنسان فى هيئته . تصطف الجذوع فى وداعه .. وذلك على النقيض من الأشجار العاريات للفنان الألمانى « **كاسبر فريدريش** » من فنانى القرن التاسع عشر .. فى لوحته المسماة « **ديرفى الغابة** » .. حيث تظهر الفروع العاريات أشبه بالشياطين ، يؤكد شراستها ضوء عاصف يمر خلفها .. تاركاً للظلام فرصة طمس نصف معالم الأشجار ، هل أبالغ إذا قلت إن السكينة ، والحزن الشفيف الذى يشيع فى لوحة « **الجباخنجى** » .. والعنف وحدّة العواطف فى لوحة « **فريدريش** » تكشف عن شىء أكثر من التعبير اللحظى .. إلى التعبير عن انتماء إلى إرثين ثقافيين مختلفين ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى لوحة « عاصفة » يلاحظ المشاهد أن « **الجباخنجي** » يُهدِّىء من عنف الطبيعة ، ويلطِّف من شراستها : أولاً .. بهندسة المساحات الكلية ، وتقسيمها إلى ثلاثة مستويات أو اقسام :

قسم « ارابيسكى » يتشكل من حبّات الزلط ويمثل الشاطىء . يعلوه القسم الثانى الذى يمثل البحر . تختفى منه الأمواج إلا من موجة وحيدة نحيلة .. لا تشارك السحب الرمادية اندفاعها الغاضب . ولا يربط تلك المقاطع النغمية المختلفة سوى غلالة رمادية تُعتم من زرقة البحر ، وصفرة الشاطىء . وتسرى تلك الروح الغنائية ، الرفيقة ، « الأرابيسكسة » فى لوحاته التى تمثل النباتات المائية أو الأفرع المورقة . ويُستدرج - فى ظنى - إلى تداعيات التكاثر للدرجة التى ينسى فيها انه يتعامل مع لوحة ذات مساحة محددة .

إن معظم لوحاته لا تتسع إلا لأجزاء من كُلٍّ ممتد خارج حدود اللوحة . ولا شك انه باعتباره ناقد فن ، وأستاذ فن .. يدرك ذلك . فهل يريد لنا بهذا التحطيم أن يقول : إن الحياة التى أسجلها أكثر اتساعاً من مساحة اللوحة .. وأن الوحدة العضوية بين العناصر لا يحدها إطار ؟ ! ربما !

فى لوحة « **احجار وصخور** » ... يختار من قاع البحر عيّنة منها ، تعابثها الفوضى والمصادفة . ولابما أراد لنا أن نُصدم بتراكمها العشوائى .. وربما أراد لنا العكس : أن تدفعنا تلك الفوضى إلى تأمل التفاصيل .. وأن نقترب من الأحجار الصغيرة ، التائهة .. لنكتشف أنها ليست غير أحجار كريمة .

هل حطّم النظام التكوينى فى هذه اللوحة من أجل رسالة أخلاقية ؟ ربما !

وسواء حطّم التكوين أم لم يحطِّمْه .. فإنه يشارك كلَّ الوصفيين موقفهم من اللوحة .. باعتبارها مسرحاً لوقائع جمالية تحمل معنى يمكن قراءته ، لا باعتبارها « حالة » وجدانية تتجسد على سطح اللوحة ، ولا تقبل الانتقال إلى عالم المسرح أو الحكاية .

بهذا يتسق « **صدقى الجباخنجى** » الفنان مع « **صدقى الجباخنجى** » الناقد ، ويشتركان فى الوضوح والبساطة .. فى معظم الأحيان .

ARCHIVE

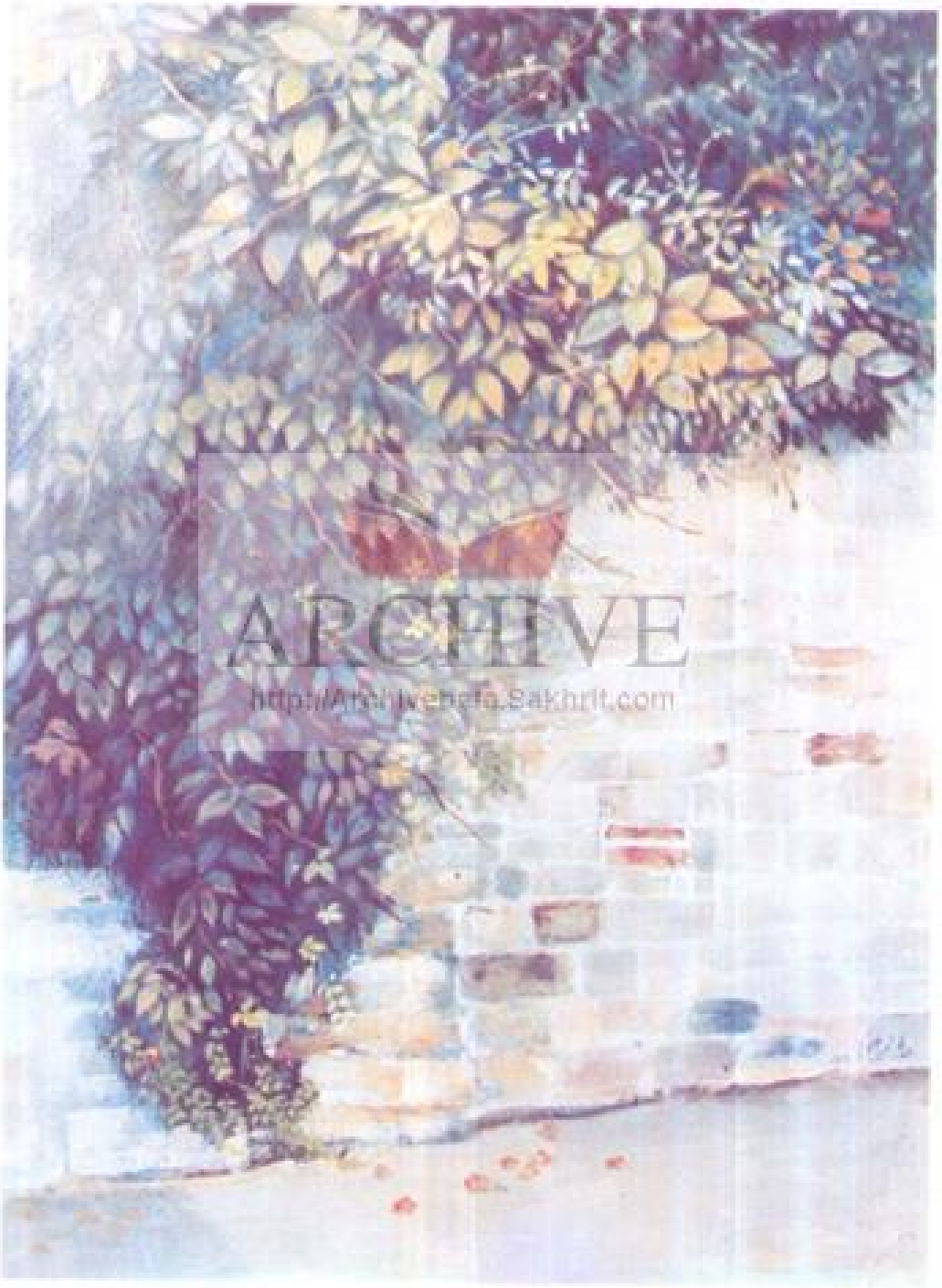
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أرابيسك

ARCHIVE
http://Archive.ets.Sakhrit.com

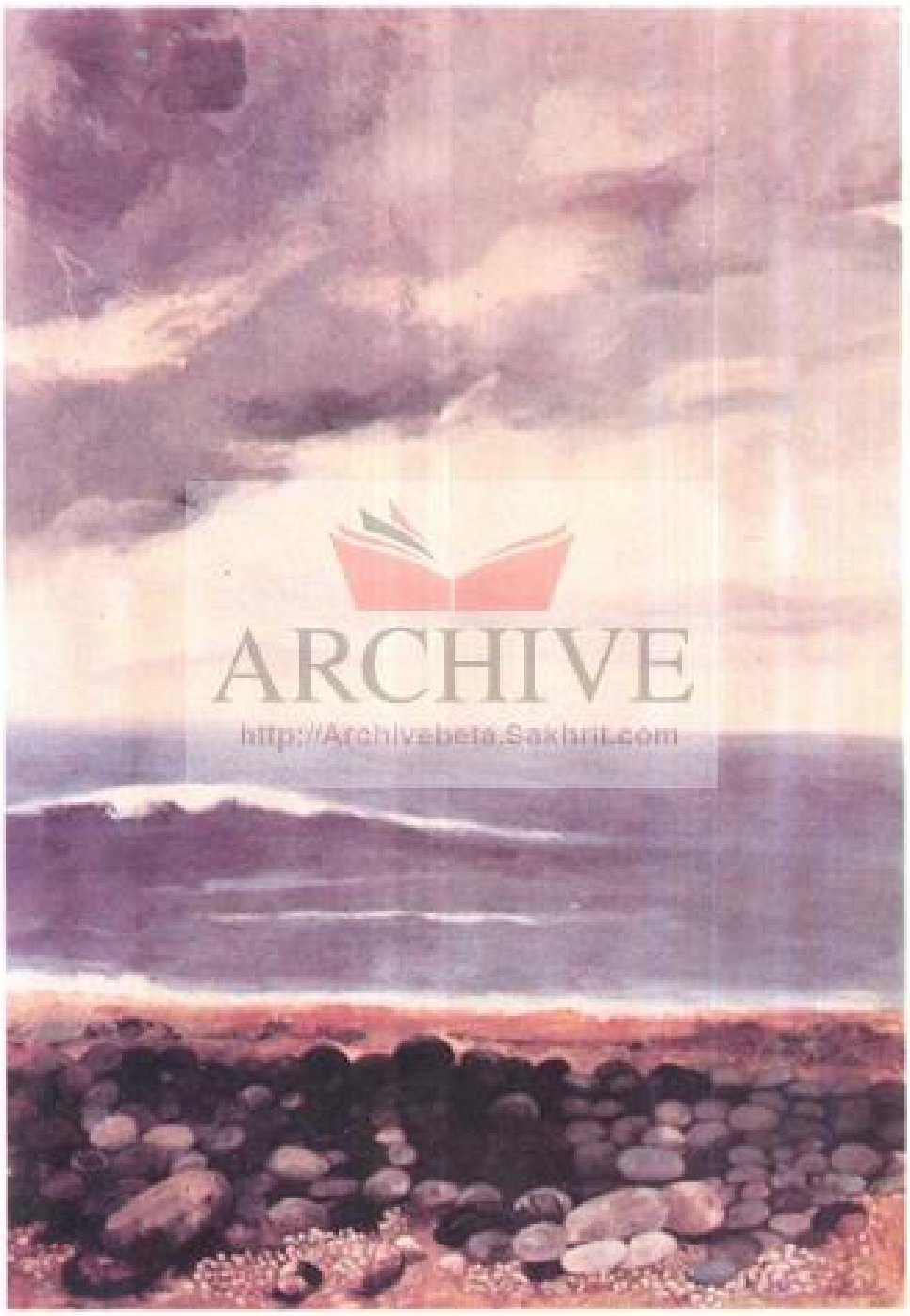
أحجار ... وصخور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آرابيسك

ARCHIVE


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عاصفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخريف في اسكتلندا